22

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

المعالم المسرحية فى وسط وشرق وجنوب أوروبا



إصدار: مارتينا فانا يوفا
آنا هويسلر
ترجمة: د. على عبد الغفار فطوم
مراجعة: أ.د. باهر محمد الجوهرى



المعالم المسرحية فى وسط وشرق وجنوب أوروبا

إصدار: مارتينا فانا يوفا
آنا هويسلر
ترجمة: د. على عبد الغفار فطوم
مراجعة: أ.د. باهر محمد الجوهرى

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الألمانى:

Landvermessungen
Theaterlandschaften in Mittel-, Ost-und Suedosteuropa

Herausgegeben von

Martina Vannayova
Anna Hauesler

Theater der Zeit 2008
Berlin

كلمة وزير الثقافة

لا خلاف أن التجريب ليس هدفًا فى ذاته؛ بل أحد أدوات الطموح لتجاوز وضع سائد، يغلق بتسيده إمكانات الحرية والتطور، ويعطل قدرات الخيال والتصور، ويحاصر قوى التغير والتحرر، بعوائق تتنوع أقنعتها، وتتعدد شعاراتها، وإن كانت على الحقيقة تستهدف - بالأساس - إنتاج حالة الاستبداد والتقولب والجمود. لكن الثقافة المشحونة بطاقة الاستشراف والتبصر والترقب، القادرة على طرح التساؤلات من خلال مداومتها للتفكير النقدى، وعيًا بالمستقبل، وتفتحًا على المستبعد، وتخطيًا لمنهج الاحتذاء المتجاوز لزمنه الثقافى، هذه الثقافة تمتلك- لا شك - إمكانية إدراك قيمة التجريب، والقدرة على ابتكاره واستيعابه، بخلق مساحات قبوله واستمراره، وحماية معطياته؛ استهدافًا إلى تحسين الأداء المجتمعى - عامة - بتخطى مشكلاته، ومضاعفة إمكاناته.

إن المجتمعات لا يقاس تقدمها فقط بدرجة انفتاحها على التغير المنتج؛ بل أيضًا بمدى إيقاع الاستجابة لذلك التغير الإيجابى وإنجازه، خروجًا من العجز إلى القدرة، استنادًا إلى أن إنجاز التغير لا يتحقق إلا من خلال المجتمع وأفراده، وذلك أمر مرهون بتحرير الفكر من ثباته، وفتح مجالات الحرية تعزيزًا لنور المعارف، والتجريب أحد آليات شحن طاقة المجتمع على تطوير ذاته، وتفعيل إمكانات تحولاته.

يتغير العالم ويتحول، والمجتمعات لا تتفوق إلا من خلال التطور والتحول، وذلك يتطلب كفاءات ومهارات، ويتطلب أيضًا شجاعة الوصول والتعامل مع صيغ ذلك التحول. ولأننا لا نستطيع الحصول على مجتمع أفضل ما لم يكن لدينا بشر

أفضل، ولأن المعرفة هى التى تصنع الوعى الذى يقود الإنسان إلى ما هو أفضل؛ لذا كان مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى أحد مشروعاتنا نحو الانفتاح والتحرر والتغير والتطور، ليس فى المسرح فحسب؛ بل فى كل مجالاتنا، سعيًا إلى نوعية حياة أفضل.

فاروق حسنى

كلمة رئيس المهرجان

"أنتونى فيلد"، اسم يعنى فى بريطانيا وخارجها – بالنسبة إلى المسرح – كثيرًا من الإنجازات والمكتسبات التى تجسدت عبر مسيرة حياة ارتبطت بتجارب وخبرات مفتوحة فى مجالات المسرح المتعددة، فشكلت نوعية رجل مسرح متفرد، إبداعًا، وإدارةً، وإنتاجًا، وتدريسًا، وكتابةً. ببساطة، نحن إزاء شخصية استنفرت طاقاتها، وكل مزاياها وقدراتها الفنية والفكرية لتفعيل زهو المسرح وازدهاره، بإعادة البناء والتشكيل، إذ كان المسرح – ولا يزال – هو مشروع "أنتونى فيلد" الممتد، الذى أظله دومًا بالاشتغال على قضاياه من خلال كل المواقع التى تبوأها تباعًا، أو تلك التى أسهم فيها – على التوازى – بعطاء تزخر به تفصيلاً سيرة حياته، يمثل قوة دافعة تدعم النمو المستمر للمسرح، وترسخ صموده.

إن رجل المسرح المرموق "أنتونى فيلد"، يستضيفه مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته الثانية والعشرين، استمرارًا للفكرة التى بدأها المهرجان فى الدورة السابقة، باستضافة المسرحى الأمريكى الشهير المتعدد المواهب "ريتشارد شيكنر"؛ وذلك لخلق مساحات للتواصل والتبادل مع جماعات المسرحيين فى العالم، عبر رسالة يشارك بتوجيهها – بالتناوب سنويًا – واحدٌ من قامات المسرحيين فى حفل افتتاح المهرجان. إن قيمة هذه الرسالة أن صاحبها يطرح نفسه فيها، بوصفه كيانًا ينتمى إلى جماعة مهمومة بالمسرح وقضايا تحولاته، وطفراته، وظروفه المحيطة، تمارس اشتغالها على قضاياه بتأمل استدراكات حمايته وتمكينه، انطلاقًا من إيمان تلك الجماعة بجدارة وجوده واستمراره، وهذه الرسالة يطرحها صاحبها على آفاق العالم الأربعة، ممن يشاركون فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى الذى يحتفى بتحرر

الإبداع المسرحى ويساند استمراره. صحيح أن الرسالة قد تطرح بعض المفاهيم، لكن الصحيح كذلك أن هذه المفاهيم سوف تفرخ تصورات، ورؤى إبداعية ليست استنساخية؛ بل تعددية، تصدر عن تأويلات إما بالتوافق مع تلك المفاهيم، وإما بالتعاكس، وذلك ما يعنى الامتداد لتأويلات أكثر استكشافًا، لا تخضع لمركزية الإبداع؛ بل تشحذ تنوعه وتعدده وتواصله وتبادله معًا.

إن المهرجان يرحب بضيفه الكبير "أنتونى فيلد"، ويشكر له استجابته لدعوته، وعلى الجانب الآخر أجدنى مدينًا بالشكر لصديقى العزيز الناقد والباحث الإنجليزى والناشط المسرحى عبر العالم "جون إلسم"، لدعمه مطلب إدارة المهرجان لدى رجل المسرح اللامع "أنتوني فيلد".

هذا الأفق الرحب الذى تعيشه القاهرة على مدى أكثر من عشرين عامًا، حيث تنفتح أمامها - باستحضار واستقدام - الإبداعات المتعددة، وهو ما يتيح تخطى التكرار والجمود؛ إنما يعود الفضل فيه إلى السيد فاروق حسنى - وزير الثقافة - الذى عزز إمكانات إتقان فن الاتصال لإثراء التفاعل المستمر توسيعًا لحقل المعارف، ومجالات الإبداع.

أ.د. فوزى فهمى

مقدمة

حول مسح للعالم المسرحية

لقد جاءت فكرة عنوان هذا الكتاب "مسح البلدان" من رواية "القصر das Schloss للأديب الألمانى فرانس كافكا Franz Kafka (توفى عام ١٩٢٤)، حيث يُروى أن أحد أمراء غرب المملكة الألمانية المشئومين قد عيَّن مساحًا لمسح قصره، الذى لم يعد يراه سوى سراب نافذ فى الذاكرة وأن صورته السامية لم تعد صامدة أمام كرسى السيادة وأصبحت بمثابة جهاز بيروقراطى وحشى لا يمكن الاقتراب منه.

تكاد تكون هذه الصورة فى حد ذاتها ما يعكسها مؤلفو هذا الكتاب، باعتبارهم مسَّاحين لبلدانهم فيما يتعلق بالمناخ الثقافى للمسرح هناك.

لقد برزت تضاريس وثقافة المسرح المعاصر فى بلدان وسط وشرق وجنوب أوروبا إلى الضوء بشكل أكثر تنوعًا ، ولا تبقى أىٌّ من كليشهات وحدة "الكتلة الشرقية" ومع ذلك مواجهة ما يتصل بذلك من مشاكل تاريخية مماثلة أو سياقات متقاربة. واستبعدت الاحكام الشرقية مثل استبعاد الأوهام الغربية.

"إن ما يشاهده المساحون فى البداية خارج كل التوقعات والتخطيط ليست طبيعة ومعالم ولا نظام م الاراضى السيادية ولكنه تعدد لكل ما هو فردى يشوبه الشك بصفته سلسلة من النماذج الممتدة فى البعد والتى تصف الحقول والبحار والأنهار فى تسلسل ذى لون طيفى وفى هيكلة تجريدية تمتد إلى خطوط بشكلها الأفقى". وليس هناك من عجب إذا ما وضعت هذه الهياكل المناخية والأوضاع

والتطورات فى مسرح بلدان الكتلة الشرقية فى بورتريه واحد بشخصيتها البارزة ومن مختلف الاتجاهات والأحداث والمظاهر الفريدة لفسيفساء غير متجانسة التفاصيل، لكنها متراصة من حيث التفاصيل الواضحة.

إن الأمرهنا يتعلق بمسح البلدان بدون المطالبة الموسوعية المعتادة. يُعد ذلك أكثر موضوعية لنظرة ذاتية من مقررها "من الداخل"، والذى يبدو أكثر قدرة فى توجيه وتوسيع وجهة نظرنا عن البلدان الأوروبية، وأكثرمن نظرة موضوعية ماهرة "من الخارج".

بداية تأتى مع ذلك الواقعية فى النظرة، التى ما تزال مرتبطة بآثار الماضى، بالرغم من مرور عشرين عامًا على مرحلة التحول (١٩٨٩)[1]، من النظام الشمولى والاحتلال والقمع والحروب والديكتاتوريات. بانضمام تلك البلدان للاتحاد الأوروبى، ألبس بعضها إطارًا ثقافيًا واقتصاديًا جديدًا، ووضع علامة لهوية جديدة يتحدى موقعها فى الوقت نفسه داخليًا وخارجيًا الخصائص الوطنية للدولة المعنية، والتى تمثل فى الوقت نفسه تحديًا لتلك الخصائص الوطنية، التى يتطلبها موقعها داخليًا، والتى يعبر عنها بشكل خاص على خشبة المسرح.

يتمثل التعامل مع "المجتمع الجديد" فى الآمال والمصالح الخاصة والتى ترتبط بدورها ارتباطًا وثيقًا بمسألة الهوية الذاتية، التى توضع أحيانًا فى محل تساؤل للوجود الإنسانى، وتظهر تلك القضايا فى الأعمال المسرحية الحديثة.

---

(١) مرحلة التحول die Wende، هى المرحلة التى أعقبت انهيار سور برلين، الفاصل بين شرق المدينة وغربها (بين الشرق والغرب) فى عام ١٩٨٩، وأعقب ذلك انهيار حلف وارسو أو ما يعرف بمعسكر "الكتلة الشرقية Ostblock" بزعامة الاتحاد السوفيتى آنذاك (المترجم)

نعم إن نظرة صناع المسرح فى بلدان وسط وشروق وجنوب أوروبا مزدوجة التقييم: على مستوى دول الغرب وعلى مستوى الوطن فى بلدان الشرق، تكون النظرة دائمًا حاسمة وشاعرية.

فمنذ أن وجدت الرأسمالية طريقها إلى تلك البلدان بشكل نافذ، ظهرت أيضًا مشاريع الثقافة مرتبطة بالظروف الاقتصادية والسياسية المترتبة على السوق والتى لابد من مواجهتها والتعامل معها على نحو ما.

اليوم فى المجالات السياسية والثقافية وفى أجهزة المسرح، فالمادية والمحسوبية والتردى فى الفساد مازالت قائمة حتى التى تتفاعل بالتالى مع الحالة الاقتصادية غير المستقرة فى تلك البلدان. لكن لابد أن نقر بأن هناك أيضًا استثناءات، بوجود نجاحات ناتجة عنها برغم التناقضات الموجودة.

بالطبع إن فقدان تناول دور المسرح - على مستوى الدولة - مع الواقع الجديد، ليس فقط من الناحية الاقتصادية، لكن أيضًا بعلامات الزمن، الذي مازال شديد التأثر بالستار الحديدى. وبالطبع كل شىء غير ذلك يمكن أن يتم تحديده.

يتضح ذلك فى المحيط غير المتجانس بشكل كبير لجيل الشباب من صناع المسرح فى تعامله مع تراث الحقبة السوفيتية والتحول الجذرى للرأسمالية. فهياكل الدولة مازالت تعمل وفقًا لأنماط قد عفا عليها الزمن، تعمل على دعم المسرح فى الفترة الانتقالية ومازال موجودًا بها آثار من النظام القديم، التى تتسبب فى خسائر فادحة، وفى الوقت نفسه تطالب قوانين العولمة بمستحقاتها.

إن ما يظهر من حالة موحدة من وجهة النظر الغربية، نجد بالتدقيق فيها أنها غير متجانسة تمامًا.

بشكل عام يمكن التحدث عن عملية بيع كلى للأحاسيس والمثل والأحلام والتطلعات ، ليس فقط فى البحث عن الهوية والذات فيما يتعلق بقضايا العولمة، لكن أيضًا وفقًا لرغبات مشتركة فى الحصول على شىء ما، مما بقى منفيًا لفترة طويلة.

إن العديد من المخرجين ومؤلفى الدراما والفرق المسرحية، المقدمة هنا فى هذا الكتاب، يحاولون البحث عن البدائل التى تتعلق بالتقاليد السابقة، كما كان يبدو ذلك من قبل دائمًا.

فهذا مظهر من مظاهر الحاجة المتراكمة للعديد من بورتريهات البلدان – كما يبدو ذلك عن العديد من المتحدثين عن الفرص الضائعة، مثل الكثير من الوعود القادرة على أن تكون من هذا الوضع، ينبغى أن تقدم مع إشاراتها إلى المستقبل.

لكن يبدو أيضًا أن المسرح المعاصر يُعد مكانًا لعرض الأحداث التاريخية والاجتماعية والثقافية بشكل متعمق. أيضًا يعمل هذا المسرح كجهاز لتسجيل الهزات الزلزالية، وكاشف للكذب وأيضًا كنظارة مكبرة ومقياسًا للثقافة من حيث المستوى الجمالى والموضوعى، وكذلك الموضوعات ذات المغزى السياسى والاجتماعى والأخلاقى. فالكثير من تلك المسارح كانت بمثابة مختبرات حقيقية يشتعل فيها اللهب، ومن خلالها يضىء مرجلاً لتجميع العناصر المحظورة معًا، وتعد أيضًا كمراصد تشكل المستقبل بالنظر إلى السماء وتكشف الأوهام بالنظر إلى الأرض، تخترق المحرمات وتُعبر عن الأزمات والصراعات، بل وتجيب على تدهور الأنظمة القديمة وتعقيدات العالم.

ومرة أخرى فإن المسرح المستقل أو ما يسمى بخارج المشهد وإبداعاته من حيث طلب الابتكار والتجريب بمسارح الدولة والمحافظة على ثقافتها بشكل حيوى.

وعلى الرغم من المشاكل المالية والبشرية والمكانية المستمرة، يوجد المشهد المسرحى المستقل، الذى يأتى على أنقاص الهياكل التى اعتراها الصدأ وبدون أماكن للعرض وبلوازم مسرحية قليلة، ولذلك يصبح وجوده فى كثير من الأحيان "غير رسمى".

مع ذلك تحول الضغط على صناع المسرح - بعيدًا عن الرقابة والقيود إلى الضائعات الاقتصادية والميول الاستهلاكية.

لقد كانت الضرورة الداخلية لعمل مسرح نوع من أنواع الابتعاد عن اليأس، حيث يجرى صراع من أجل الحفاظ على قيمة المسرح فى المجتمع.

بالإضافة إلى ذلك يأتى النضال من أجل الجمهور الذى تنفتح أمامه اليوم جميع إمكانيات المتعة وقضاء الوقت ، والذى من أجلة لم يعد المسرح المصدر الوحيد للتفاعل الثقافى أو لمجرد التسلية.

لم تكن الرقابة بالطبع حاشية تاريخية، لكنها تُعد واحدة من أوضاع الماضى القريب. وإلغاؤها ليس فقط مجرد علمية تفريغ للأفكار وفقًا للمحتوى وما يعقبها من العودة إلى الأشكال والمرجعيات القديمة، ولكن أيضًا تُعد عملية هدم للاتفاق السرى بين المسرح وجمهوره.

فيما يتعلق بالعلاقة بين المسرح وصالة المشاهد والحوار المباشر مع الجمهور، فإن ذلك ما يتعامل معه أغلب المخرجين فى المقام الأول - أكثر من ذلك الاتفاق السرى من زمن الرقابة على المصنفات الفنية، حتى تمكنوا من تبديد هذا الاتفاق السرى وحالة القهر القائمة. ولحسن الحظ آنذلك لا يُعد ضروريًا من ناحية، ومن ناحية أخرى يهدد صناع المسرح بفقد خيط التواصل بينهم وبين الجمهور، بأن يصبحوا "متمردين بدون رسالة"، كما صاغ ذلك الكاتب "أودرونيس ليوجا Audronis Liuga" عندما تحدث عن دولة ليتوانيا.

لذلك تصبح الأعمال الإخراجية الموصوفة هنا متعددة الشفرات للأعراض الاجتماعية - سواء كان ذلك من حيث المضمون أو على المستوى الرسمى.

العمل المسرحى "انتظار جودوت Warten auf Godot" للكاتب "بيكيت Beckett" يستخدم كمثال فى العديد من تلك البلدان:

العبثية لأحد الأعمال فى موقف الانتظار، الذى يشتمل على كل طاقات الإبداع الخاص، بأن تترك الهياكل السياسية الثقافية والمؤسسية والمجتمعية حركتها بشكل حُر. وثمة انتظار، بأن يناقش ذلك فى إنتاج وأعمال مسرحية أخرى.

نجد أيضًا ظهور عمل مسرحى آخر مرارًا وتكرارًا على قائمة العروض المسرحية لتلك البلدان : "وجه النار Feuergesicht" للكاتب "ماينبورج Mayenburg". بحسابات الكاتب عن الأسرة الصغيرة، التى ترفض بشكل قاطع وضع الأطفال فى مواجهة الوالدين، يحاول الكاتب أن يظهر حدوث تغيير فى الأجيال القادمة، التى يقصد بها المخرجين تحديدًا.

فى نهاية معظم مقالات الكتاب نجد ثناء على الأمل والموهبة الاستثنائية والطرق البديلة التى تتطور حتمًا محليًا ودوليًا.

نخلص من كل الأسباب المبنية هنا إلى نشأة صعوبة ما فى عملية "مسح" ثقافة مسرحًا وطنيًا. والتى كرسى لها اتفهم كتاب وكاتبات المسرح مشكورين للعالم المسرحية بالوطنى" إلى جانبهم ممثلى الفرق المسرحية وفى المواجهة لفيف من الناس؛ فكل هؤلاء يستحقون منّا التقدير والثناء فى هذا المكان. أذكر هنا أيضًا السيدة/ "مارتينا فانايوفا Martina Vannayova" التى بدأت فى الأساس هذا المشروع مع تحملها كل العقبات. أيضًا السيدة/ هايكه فليمنج Heike Flemming ، التى قدمت للناشرين دعمًا لاغنى عنه، ولولا هذا الدعم ما كان لهذا الكتاب أن يصدر بهذه الصورة فلها كل الشكر والتقدير.

أيضًا نذكر هنا بكل تقدير السيد/ "داريوس بولوك Darius Polok" مدير برنامج "خبراء الثقافة فى بلدان وسط وشرق أوروبا"، وكذلك السيدة/ "أوتيلى بلتس Ottilie Baelz"، مديرة مؤسسة روبرت بوش، التى قدمت لنا كل الدعم والمشورة، ومنذ البداية وبكل ثقة كانت مرافقة لعملية النشر، مثلها مثل باقى جميع الشركاء على حد سواء.

نعرب هنا أيضًا عن شكرنا الخاص لمؤسسة روبرت بوش، التى قدمت لنا الدعم الكامل لإنجاز هذا المشروع فى المسح القياسى للبدان.

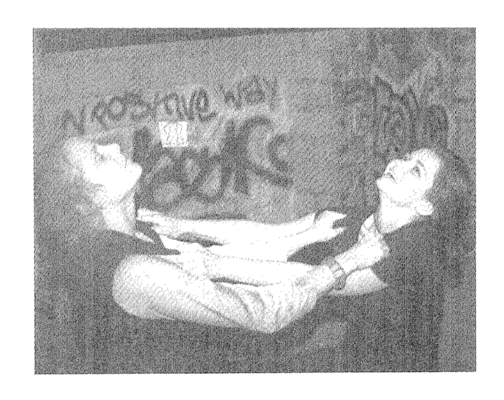
نوجه شكرنا أيضًا لكل الزملاء المشاركين.

إصدار هذا الكتاب الذى هو بين أيديكم.

آنا هويسلر Anna Haeusler

برلين فى يوليو عام ٢٠٠٨

بيلاروس



مشهد من العمل المسرحي : الذهان
للكاتبة: ساره خان
المسرح الحُر عام ٢٠٠٥
إخراج : فلاديمير شتشربان

Psychose
Sarah Kane

Wladimir Schtscherban

الصورة من أرشيف المؤلفة

رؤية العالم فى المرآة

تاتيانا كومونوفا Tatjana Komonowa

"ماذا يخبىء لى الغد؟" سؤال تلقيدى، قد طرح فى مسرحية "أويجن أو نجين Eugen Onegin"، يشير إلى أن مسرح بيلاروسيا مع بداية القرن الحادى والعشرين كان فى حالة انتظار خفية.

السؤال الذى ينشده جميع صُناع المسرح المحليين، هو عن دور المسرح فى ظل الواقع الجديد وظروفه الاقتصادية المتغيرة.

وبالفعل فى لمحة سريعة عن تاريخ المسرح فى بيلاروسيا، نجد أنه على مدار القرن العشرين ومنذ ظهور أول مجموعة مسرحية مهنية، كان هناك فقط تقدير وتشجيع مسرح الريرتوار، أقيم من قبل وزارة الثقافة وبتمويل من خزانة الدولة. مع بداية القرن الحادى والعشرين، ومع تغيير الوضع الاقتصادى، أحدث نوع جديد من التمويل للمسرح. تقوم الدولة حاليا بدفع رواتب الممثلين وتكاليف التشغيل لدور العرض المسرحية فقط.

أما تكاليف الأعمال الخلاقة فى الإخراج المسرحى الجديد، والتى تعد البنود الرئيسية الفعلية، لابد وأن تأخذ الفرق المسرحية على عاتقها تحمل تلك التكاليف. النوع الوحيد من الدعم المالى من قبل الدولة يتم فى صورة عقود عمل – ممولة بشكل عام وعلنى؛ فى حالة ما إذا كان العمل المسرحى يخدم أهداف الدولة فيما يتعلق بالمجتمع البيلاروسى.

ضمن هذا النوع من الإخراج المسرحى العروض المسرحية لكُتّاب بيلاروسيا العالميين وكذلك الأعمال المسرحية التى تتناول تاريخ بيلاروسيا.

وكانت نتيجة ذلك أن برامج العروض المسرحية لمعظم المسارح تتشابه مع من بعضها البعض بشكل مشوش.

بالإضافة إلى أعمال كلاسيكيي الأدب العالمى، مثل شكسبير Shakespeare، موليير Moliere، تشيخوف Tschechow، تقدم دور العرض أيضًا أعمالا مسرحية حديثة لراي كونى Ray Cooney وياسمين رضا Yasmina Reza، وكذلك أعمال ميلودراما تاريخية، الكاتب المسرحى البيلاروس أليكس دوداريف Alexi Dudarew.

ويعطى ذلك انطباعًا بأن المسرح قد تجمد وسار، طوعًا إلى المنفى، وامتنع عمدًا عن التعامل مع الاتجاهات المسرحية المعاصرة ومعالجة المسائل المتعلقة بمشاكل المجتمع البيلاروس وقضايا فى القرن الحادى والعشرين.

من أكبر المشاكل التى تواجه المسرح فى دولة بيلاروسيا تتمثل فى عدم وجود "أيديولوجيين أومنظرين" فى الوقت الحالى، وكذلك أيضًا عدم توافر صناع المسرح (سواء على مستوى الممثلين أو المخرجين أو كتّاب الدراما)، الذين يعملون على تقديم برنامجهم المسرحى الخاص بهم ولديهم فكرة يؤمنون بها وليس بسبب مراعاة الرقابة.

وحيث إن الإخراج مازال يعيش فى أفكار القرن الماضى، على فكرة "المعلم الكبير" – المدير الفنى لفرقة الدولة، والتى تقبع منذ عقود وبقوة فى هذا المكان – أدي ذلك إلى ظهور ما يسمى بيئة الإخراج المهملة.

لكن قد يكون ذلك أيضًا سببًا مهمًا لإحداث تنوع فى المشهد المسرحى والتنافس الفنى بشكل صحىّ.

وهكذا تفتقد مع بداية القرن الجديد وبشكل واضح أجيال الخامسة والعشرين والثلاثين والأربعين من مخرجى المسرح.

وحيث إن أكاديمية الدولة للفنون تُعد أهم مؤسسة تعليمية فى مجال المسرح فى منطقة بيلا روسيا، نجدها تأخذ على عاتقها المحاولات الأولى لإحداث حركة فى "مستنقع المسرح" فى تلك المنطقة.

فالتحركات التى يتناولها طلاب المسرح بالأكاديمية والمناهضة لجميع الأنماط التقليدية للمسرح، تعد الخطوة الأولى نحو ظهور لنوعية المسرح الحركى.

الممثل والمخرج المسرحى "باول أدمشيكوف Pawel Adamtschikow" يُعد بمثابة القطب الرئيسى لهذا المسرح الحركى. إنه يقدم هذا النوع من المسرح فى ثوب خاص جدًا، سواء على مستوى الممثلين أو على مستوى الجمهور على حد سواء، وذلك من خلال منحهم مساحة للتحرك الذاتى بدلاً من النصوص المسرحية الكلاسيكية.

وبكشل تدريجى جدًا يجد المسرح الحركى لـ "أدمشيكوف" طريقه إلى خشبة المسرح بدور العرض الكبيرة، وذلك من خلال الخريجين من طلاب الأكاديمية، الذين أنهوا دراساتهم ويلتحقون بالعمل بدور المسرح المختلفة.

إن هيكلة الأعمال المسرحية من إخراج دمشيكوف تشكلها اهتماماته بمضامين من حيث المحتوى الأعمال المسرحية للكاتب المسرحى الروسى "أنطون تشيخوف Anton Tschechow، مثلاً: العمل المسرحى "النوّرس die Mowe" يقوم على الإخراج المسرحى لمسرحية "أكثر من المطر Bolsche Tschem Doshd"، والعمل المسرحى "حديقة الكرز der Kirschgarten" تقوم على أساس لإخراج المسرح S.W بشكل مباشر أيضًا يقوم إخراج الثلاث مسرحيات لآدمشيكوف - "إيفانوف Iwanow"، "العم فانجا Onkel Wanja" و "النوّرس die Mowe" - على أساس العمل المسرحى "تناثر الماس من السماء Nebo W Almasach".

لقد لقى إخراج هذه الأعمال المسرحية صدى كبيرًا فى عالم المسرح وكذلك لدى جمهور عريض من المشاهدين:

ولذلك وبشكل خاص قد حاول أدمشيكوف مع فهمه للمسرح الحركى الوصول إلى تفسير أروسطى للعرض المسرحى، باعتباره عملاً متسمًا بتقاليد العودة للعرض الحركى. بدلاً من اتساق النص المسرحى وفقًا لثقافة الجمهور، يقدم آدمشيكوف فى إخراجه المسرحى تصميم حركى أقصى يستهدف مخاطبة الغريزة البشرية والتى تفعَّل فى الاستقبال الجسدى للممثل فى الأداء المسرحى.

فى إخراجه المسرحى تشغل أدمشيكوف المشاهد المسرحية بشباب الممثلين وكذلك بالفنانين المخضرمين؛ ويعد ذلك شكلاً جديدًا من أشكال التصرف فى لعب الدور المسرحى، وما كان غير عادى لأدوارهم السابقة، يلقي جاذبية خاصة سواء بالنسبة للجمهور أو للممثلين أنفسهم.

ويجدر هنا بالذكر أن أدمشيكوف لا يقتصر فى أعماله على أعمال أنطون تشيخوف فقط، فاهتماماته الفنية تشمل أيضًا إخراج الأعمال الأدبية العالمية والمسرح الحركى وفقًا لأعمال جورج لويس Jorge Luis وراى برادبورى Ray Bradbury.

كانت وكان النبع الثقافى الثانية لأدشيكوف وبنفس القدر يتمثل فى الممثلين كمصادر مهمة لظهور فن مسرحى جديد، حيث ينقصهم الإخراج المسرحى القوي.

يُعد فلاديمير بيتروفيتش Wladimir Petrowitsch من أهم الذين يمثلون هذا الفرع المسرحى. فبعد أن عمل فى التمثيل المسرحى لأكثر من عشر سنوات كممثل فى مسرح موجلبوف الإقليمى، بدأ فى عملية الإخراج المسرحى. أول وأهم

إخراج مسرحى له كان إخراجه للعمل المسرحى "ليلة هيلفر Helvers Nacht" للكاتب البولندى المعاصر إنجمار فيلكست Ingmar Villqist.

ولقد أظهر بيتر وفيتس موهبة عظيمة لأول مرة فى هذا العمل المسرحى؛ وكذلك أيضًا فى أعماله الإخراجية المتتالية، والتى اقترب فيها من المواقف الدرامية فى المصادر الأدبية التى تناولها، وانطلق منها بصلابة مع المواد المقدمة، بصلابة خاصة اتجاه الجمهور.

كل هذا وبكل تأكيد يُعد بالنسبة للمسرح البيلاروس شكلاً غير نمطى. فى الواقع إن بيتروفيتش، باعتباره أول مخرج مسرحى فى العشر سنوات الأخيرة فى المسرح البيلاروسى ، لم يرو مجرد قصة، لكنه أرغم الجمهور على أن يقرر بنفسه ويسأل: "ماذا يجب علىَّ أن أفعله فى مثل هذا الوضع؟".

بالنسبة لبيترو فيتش كمخرج مسرحى لا تأتى النهاية السعيدة للمشهد المسرحي في مخيلته. فكل أعماله المسرحية تقريبًا يحصل لها نهاية درامية؛ فهو مقتنع تمامًا ، بأنه لا يجب على المسرح أن يصدم جمهوره فى العرض المسرحى، لكن يجب أن تكون الصدمة عاطفية وذات قدرة فكرية.

الأعمال التالية التى يخرجها بيتروفيتش لمسرح موجيليوف هى:

"فراشات طليقة Schmetterling sind Frei" للكاتب المسرحى ليونارد جيرش، والعمل المسرحى "إنها بدون حب وموت Sie ohne Liebe und Tod" للكاتب إدوارد رادسينسكى والعمل المسرحى "المساء Wetscher" للكاتب ألكسندر

دودراريف. وهذا ليس من قبيل الصدفة، أن إخراج هذه الأعمال المسرحية، بالرغم من كل تأكيدات المشاعر العلاقات الإنسانية، مصنفة فى القمم المسرحية من واقع الحياة الصعبة، التى لا يمكن أن تقدم سلوكًا أو قبولاً للحلول الوسطى أخلاقيًا.

غاية النهاية للعلاقة المتبادلة الناتجة بين المسرح والمخرج وبلاشك المصير الفنى بفيلاديمير شتشر بان Wladimir Schtscherban، الذى يُعد من أبرز المخرجين الشباب المعاصرين فى بيلا روسيا ومن جيل الوسط.

بعد أن أتم شتشربان دراسته للإخراج المسرحى بالأكاديمية الدولية للفنون فى بيلا روسيا، عمل فى الإخراج بمسرح الدولة لأعمال مسرحية عالمية، منها:

- العمل المسرحى "المكائد والحب Kabale und Liebe؛ للأديب الألمانى فريدريش شيلر Friedrich Schiller.

- "ضوضاء كثيرة فى خوتسا Viel Laerm in Chiozza" للكاتب كارل جولدونى Carlo Goldoni.

- "التدخل من جانب رجل حُر Enter A Free Man" للكاتب توم شتوبرد Tom Stoppard (على خشبة مسرح يانكا - كوبالا الوطنى الأكاديمى).

- نقود هائلة Tolles Geld" للكاتب ألكسندر أوستروفيسكى Alecander Ostrowski.

- "دون جيل من السراويل الخضراء Don Gil von den gruenen Hosen للكاتب تيرسو دى مولينا Tirso de Molina.

- "المحطة الأخيرة للشوق Endstation Sehnsucht" للكاتب تينيس وليامز Tennesse Williams.

- "داخليون Kostganger" للكاتب إيفان تورجنيف Iwan Turgenjew (بمسرح موجيليوف).

لكن نجده بعد ذلك قد غيّر رغبته بشكل جذرى، حيث يقول فى حوار معه، أنه قد جاءته فجأة رغبة داخلية بأن يتحدث فى المسرح بلغة اليوم وأن يعالج القضايا المعاصرة التى تؤثر عليه شخصيًا لأن الجانب الكلاسيكى يعالج - وفقًا لفهمه المجرد - القضايا الفلسفية وغير الوقتية. لكن متى ينبغى على الشخص أن يلتمس مشاكله اليومية الخاصة؟

أول إخراج مسرحى معاصر له كانت مسرحية Nalu، وفقًا لأحد الأعمال المسرحية للكاتبة ياناروساكيفتش Jana Russakewitsch على خشبة مسرح يانكا - كوبالا، أدت إلى إثارة انتقادات حادة حوله. فلقد أُتهم المخرج بأنه يصف تجارب امرأة شابة، زوجها مدمن للمخدرات، بقساوة مفرطة. علاوة على ذلك لم يكن المسرح البيلاروس راغبًا فى أن يقدم خشبة مسرح الدولة لدراما حديثة لم تجتاز بعد مرحلة الاختبار.

"وضوح حاد للصورة Gestochen Scharfe Polaroids؛ للكاتب مارك رافينهل Mark Ravenhill، والذي شارك فى تمثيل مشاهده بعض شباب الممثلين من مسارح مختلفة بمدينة مينسك - أى من دور العرض لاستقباله وعرضه للجمهور، بل وتم وقفه بعد أن عُرض فى بعض الأماكن المختلفة.

ويجدر بالذكر هنا أن تلك العقبات لم تثنى المخرج عن مواصلة عمله ولم تكن سببًا للتخلى عن اتجاهه في الإخراج المسرحى، فكان إخراجه للعمل المسرحى "٤,٤٨ الذُّهان 4.48 Psychose" للكاتبة سارة خان Sarah Kane، الذى خرج للنور عن طرق المسرح الحر.

تنحصر حجرة المسرح فى بار وجمهور، يجلس الجمهور هناك بعيدًا عن الممثلات قدر زراع. وفي هذه الحجرة الضيقة يهرول المشاهدون حول الممثلتين. إحداهن - أوليجا شانزينا Olga Schanzyna - تعمل فى الواقع مقدمة برامج فى برنامج الأسرة Dela Semejnye، بينما الممثلة الأخرى - يانا روساكيفتش Jana Russakewitsch - تقوم بتمثيل أدوار الملكة والأميرة والنبيلة بمسرح يانكا - كوبالا.

لكن هنا قد تكون أدوارهم الفعلية غير منتهية : الأشخاص مكتئبون، معرضون للانتخار، كائنات ذات أسماء أنثوية، تحاول التكيف مع العالم المحيط بها - مع الهستيريا والمخدرات ومحاولة التمييز تخوف الوضع الجسدى المتوتر وتقيده فى الوقت نفسه لوجودهم على حافة الانهيار العصبى.

لقد هدم المخرج فى العمل المسرحى 4.48 Psychose لساره خان كل الجسور من خلفه من أجل الوصول إلى حياة المسرح الحر الأكاديميى.

المشروع التالى للمسرح الحُر، العمل المسرحى التعرف على الذات My Samoidentioifikazija، وكان بمثابة الرد على استمرار التأكيد فى الصحافة الرسمية، بأنه لا توجد هناك دراما بيلاروسية جديدة.

فى إطار ماكتب بالمسرح الحُر لمسابقات الدراما العالمية، أُختبر العمل المسرحى "نحن Wir" من أفضل الأعمال لمسابقة الدراما القصيرة حول تأكيد الذات المعاصرة فى بيلا روسيا.

على أساس أفضل الأعمال المسرحية كان إنتاج ١٠٠٪ للإنتاج الوطنى الشئ الخاص فى هذا الإخراج المسرحى ومكتسباته كان فى خضم الإخراج الحديث للأعمال المسرحية البيلاروسية، أن تأثير العنصر الغريب، مثل ممثل "خارج الحضارة". أن يعمل المخرج بشكل غير تقليدى من أجل المسرح البيلاروس، وبحديث قاس للجمهور، فهذا هو أحد الأسباب التى أدت لذلك.

فى عملية الإخراج المسرحى تتغير الدراما القصيرة بحوارات حقيقية بين عمال البناء في "مكان بناء شعبى" لمبنى المكتبة العامة ببيلاروسيا. أعتمد إنشاء المكتبة من رئيس دولة بيلاروسيا شخصيًا؛ ومن خلال تلقى الدعم من تبرعات حُرة وتقريبًا من كل المؤسسات العامة ومن أفراد الشعب تمت تغطية نفقات الإنشاء.

يدور حديث فى مشرحة الموتى بين ممرضة وشاب سقط من نافذة شقته، لأنه فى وقت سابق وبسبب هاتف محمول تالف أقدم على قتل صديقه؛ زوجان فى سن الشباب يتنازعان طوال الوقت حول ذلك؛ يقع اثنان من المجرمين ضحايا؛ كائن غريب شبيه بالإنسان يتحدث عن الحرية والعبودية فى المجتمع الحديث: كل الأشخاص يرتدون ملابس عمال البناء ، واضعًا كلاً منهم خوذة على رأسه. إنهم جميعًا بناءون فى بناء "المستقبل الجديد"، الذى وُعدوا به، بأن هذا المستقبل سيكون جميلاً تغمره السعادة.

كنتيجة لمسابقة الأعمال الدرامية بالمسرح الحُر أنجز إخراج العمل المسرحى "تقنية التنفس فى الفراغ" وفقًا للعمل المسرحى للكاتبة الروسية نتاليا موشينا Natalija Moschina.

تدور أحداث القصة حول فتاة تحتضر طريحة السرير فى قسم مرضى السرطان، يعرض المخرج الإمكانية حول خيار استخدام خداع الأحداث فى حياتنا. مع ذلك يُنحى نفسه وإلى حدٍ بعيد عن الكليشيهات المعتادة والقوالب النمطية، التى توجد فى المجتمع البيلاروس الحديث، وخصوصاً مسألة مرض السرطان منذ حادث مفاعل تشرنوبيل، والتى تعد مسألة مؤلمة لبيلاروسيا.

لم يُشر المخرج المسرحى "شتشر بان" فى العمل المسرحى ولو مرة واحدة إلى ذلك. بل على العكس يقوم بكثير من التبسيط لبناء الأفكار الوجودية من جديد.

أحدث مشروعات المسرح الحُر تعرض تحت عنوان "منطقة الصمت Sona Moltschanya"؛ يحاول فى هذا العمل المسرحى لفت الانتباه إلى القضايا التى كانت تُعد ولفترة طويلة من المحرمات بالمسرح البيلاروس والعمل على تكيفها مع خشبة المسرح.

هناك العديد من مثل هذه الموضوعات المحرمة - حالات الإدمان، القتل، الاكتئاب والانتحار وحتى الخوض فى الدين أو الحديث عن الحرب العالمية الثانية.

عندما كانت تعرض أى من هذه القضايا على خشبة المسرح، تكون فقط فى شكل مقبول من الناحية الرسمية.

جزء من مشروع العمل المسرحى "منطقة الصمت" يتمثل فى إخراج العمل المسرحى Bellywood وفقًا للكاتب المسرحى باول بيرياشكو Pawel Prjaschko، والتى فيها يُحيل المسرح الحر موضوع تجديد الهوية الذاتية لبياروسيا للمناقشة. وهذا يُعد إنشاء وفى الوقت نفسه عزل الأسطورة عن الحياة من حولنا، اتى تُ»كل من موضوعات التلفزيون البيلاروس للمناقشة، التى تُشكل من موضوعات التلفزيون البيلاروس، من ملاحظات يومية للأبطال وقصص من حياة وموت أمام أصدقائه من أجلها.

يكون الممثل بمثابة راوى بيلاروس مدمن للمخدرات، يقع تحت وطأة الظروف المعيشية الحالية، ولا يستطيع أن يحيا أو يموت وما يزال متصلبًا في حالة انتظار.

على الرغم من أن المسرح الحُر حديث العهد (تأسست فرقته المسرحية رسميًا فى عام ٢٠٠٥)، نجده ينتقل غالبًا فى جولات مسرحية بالخارج. فلقد قدم عروضًا مسرحية بمركز مايرهولد بمدينة موسكو ، وبالمسرح الجديد بمدينة ريجا، وبمسرح الشباب الليتوانى بمدينة فيلنيو، وبمسرح هيلسنكى فى إطار مهرجان دائرة البلطيق، أيضًا بمهرجان المسرح البولندى الألمانى للمسرح السياسى العابر بمدينة وارسو، هذا ويلقى المسرح انفتاحًا عالميًا كبيرًا.

فى نوفمبر عام ٢٠٠٧ لقى إخراج العمل المسرحى "جيل جينز Generation Jeans" نجاحًا كبيرًا بمدينة ميونخ. وفى نهاية ديسمبر عام ٢٠٠٧ بمدينة باريس حصل المسرح الحُر على جائزة حقوق الإنسان للجمهور الفرنسية لعام ٢٠٠٧ "حرية، مساواة، أخوة".

للأسف فإن ذلك فى حد ذاته بالنسبة لمواطنى بيلاروسيا أنفسهم صعب للغاية بأن يشاهدوا عرض المسرح الحُر، بسبب الضغط الهائل الواقع على المسرح فى موطنه.

ومن ثم يكون المسرح افتراضيًا بمثابة فرقة مسرحية لمجموعة أسباب اقتصادية وسياسية ليس لها وجود من وجهة النظر القانونية - وجودها بشكل فنى بحت.

وهذا بدوره قد أثر على عمل المسرح: إذ يؤدى المسرح الحُر أعماله المسرحية في نطاق خاص فى مجتمع مغلق. يتم الإعلان عن ذلك على شبكة الإنترنت لمشاركة الأفراد، وبعد استبيان شكلى يسجل الشخص نفسه تحت رقم تليفون معين للمشاركة فى الأداء المسرحى. للأسف لايكون هناك ارتياح لمشاهدة العروض، عندما تقدم فى أماكن غير حكومية، أن يتولى الأفراد والمنظمات ذلك.

يمكن من الناحية الفنية أن يرى الشخص المسرح الحُر بوصفه خلفًا "لمسرح الفقراء" لجروتوفيسكى Grotowski"، تحت وطأة شروط قاسية لابد من الاستغناء أحيانًا عن بعض لوازم المسرح التقليدية مثل الإضاءة المسرحية وديكورات خشبة المسرح أو ما يُعرف بالمنظر المسرحى وغير ذلك. وهكذا يبقى فقط الممثل باعتباره الوسيلة الوحيدة المتاحة للتعبير فى تقديم الأداء المسرحى.

لقد تزود جميع الممثلين تقريبًا بخبرة مسرحية من عملهم بمسارح الدولة، لكن أبعاد الأدوار التى قدمت على خشبة المسارح الكبيرة غالبًا ما تكون مغرضة، كذلك قد أوصلتهم متعة التجربة الناقصة إلى البحث عن تجارب فنية جديدة واتصال مباشر مع جمهور المسرح.

فجأة يشعر المشاهدون أنفسهم باتصال غير مباشر وغير مزعج، أنه يمنحهم الشعور مباشرة وبدرجة كبيرة بإمكانية التأثر بالحدث المسرحى. بهذه الإمكانية يكون المرء قادرًا على أن يناقش بشكل منفتح ونشط الواقع المعاصر فى بيلاروسيا ومن خلال ذلك الولوج إلى الوضع الدولى، وقبل كل شئ فإن هذه العروض المسرحية للمسرح الحُر تكون مغرية بالنسبة للشباب.

أين تكمن الحقيقة فى الحياة؟ وما هى الحقيقة فى الفن؟ هل يجب على الفنان أن يلم بالواقع السياسى؟

بالبحث عن إجابات على هذه الأسئلة يبدأ وينتهى إخراج العمل المسرحى "إنه هارولد بنتر Byt Garodom Pinterum" الحائز على جائزة نوبل للآداب. بالمسرح الحُر.

قصص الكاتب المسرحى الإنجليزى، التى يقوم على أساسها الأداء المسرحى، تعمل على ربط موضوعًا مشتركًا: العنف فى أشكاله المختلفة مع العنف المنزلى (كما فى العمل المسرحى: "العودة إلى الوطن، من رماد إلى رماد")، وإزاء العنف كشكل من أشكال وجود التشكيلات الاجتماعية (كما فى : "النظام العالمى الجديد")، وصولاً إلى العنف فى العلاقة بين الشعوب مع بعضها البعض (كما فى

:"لغة الجبل"). مادة العرض الفنى تحل محل الأخرى، تُنحى الأشكال المجردة تدريجيًا عن الأبطال الحقيقيين، أصحاب الثقة والمعترف بهم؛ فى أحداث سجن أبو غريب بالعراق تلى ذلك منولوجات حقيقية لسجناء سياسيين فى سجن بيلاروسيا بشارع أوكرتسينا.

يقول الكاتب المسرحى هارولد بنتر فى كلمته بمناسبة حصوله على جائزة نوبل للآداب: "عندما ننظر فى المرآة، حينئذ نحتفظ بالصورة، التى نراها فى الواجهة ، من أجل التوافق. لكن عندما يتحرك الشخص شبرًا واحدًا فقط تتغير الصورة. إننا نرى في الحقيقة عددًا لا حصر له من الانعكاسات. ولكن فى بعض الأحيان لابد أن يحطم الكاتب المرآة - لأنه على الجانب الآخر من المرآة تنفذ الحقيقة إلى أعيننا.

إننى أعتقد بأن المحنة الهائلة القائمة، على الرغم عن التصميم الفكرى العنيف وغير المتزعزع، نستطيع كمواطنين أن نحدد الحقيقة السوية لحياتنا ومجتمعاتنا، التى تقدم المهام الحاسمة التى تنقصنا جميعًا. إن ذلك فى واقع الأمر شئ حتمىٌّ.

عندما لا يتجسد هذا القرار فى رؤيتنا السياسية، فإننا سنبقى بدون أمل، فى استعادة بناء ماكدنا نتقده - كرامة الإنسان".

عندما يتحدث المرء عن المسرح البيلاروس المعاصر، فيتضح أن هناك بعض الشخصيات الفردية من الفئات التى تفكر فى الفن المعاصر وإن كان معظمهم يفضل المسرح البيلاروس مثل البرقات فى نسج شرانقها. بعد ذلك سنتحول إلى

فراشات، وإذا مانجحت فى تحول النظرة لصورتها فى المرآة والتطلع نحوها - حينئذ فقط ستلاحظ إلى أى مدى تكون متنوعة بشكل مثير، ومدى أهمية الحياة من حولها.

تانيانا كومونوفا Totjana Komonowa

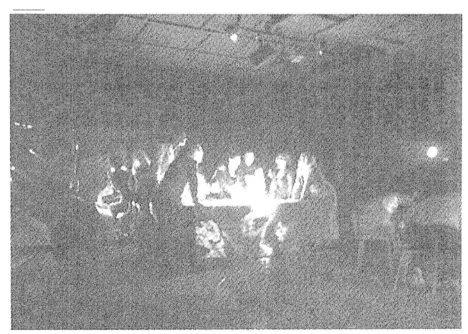
تعمل صحفية وناقدة مسرح، وتمارس أيضًا أعمال الترجمة درست علم المسرح بأكاديمية الفنون فى بيلاروسيا. عملت الكاتبة فى الفترة من عام ١٩٩٨ إلى عام ٢٠٠٣ كمحاضرة فى تاريخ المسرح العالمى بالمعهد البيلاروس لصراع الحضارات.

تعد كومونوفا من الأعضاء الناشطين فى رابطة النقد الأدبى والمسرحى فى بيلاروسيا.

دولة البوسنة والهرسك

المسرح فى منطقة العبور

الكاتب: المير باشوفيتش Almir Basovic(١)



مشهد من مسرحية "انتظار جودوت Warten auf Godot
مسرح سرايفو ١٩٩٥
إخراج: سوزان زونتاج Susan Sontag

الصورة من ارشيف المؤلف

---

(١) ألمير باشوفيتش Almir Basovic ، كاتب بوسنى ومُعد للأعمال الدرامية (دراماتورج). درس بجامعة سرايفو، حيث يعمل حاليًا محاضرًا فى الأدب المقارن ومعدا للأعمال الدرامية بالمسرح الشعبى بمدينة سرايفو. أيضًا مؤلف للعديد من الاستعراضات المسرحية والنصوص النظرية. ظهر له فى عام ٢٠٠٨ بعض الأعمال الدرامية والتى ترجمت للغات عديدة.

عندما نكتب عن المسرح، يعنى ذلك بطريقة ما، على الأقل فى إطار التقاليد الأوروبية، الكتابة عن المجتمع الأوروبى.

إن المسرح الأوروبى يتطور فى اللحظة التى تصبح فيها الثقافة اليونانية قادرة على التعبير عن قيمها. إذ تشير التراجيديا اليونانية إلى أعلى درجة من النضج الاجتماعى. ويتجلى نضج المجتمع في المقابل من خلال مؤسسة المسرح.

إننى لا أعرف عما إذا كان أفلاطون يريد أن يعلمنا فى إطار حلقة علمية، واحدة من أقدم المخطوطات فيما يتعلق بأشكال الدراما، فإن أرسطو يقف على المستوى نفسه سوفوكليس - فالكوميديا اليونانية القديمة لا تقل أهميتها عن أعلى التراجيديات، كدليل على ثقة المجتمع بقيمه التى يسمح بالسخرية منها.

للأسف إننا جميعًا نُصاب بغفوة من النُعاس فى نهاية الدروس الأفلاطونية، جنبًا إلى جنب مع أرسطو.

وبالرغم من ذلك يبدو أنه ليس من قبيل المصادفة، أنه واحد من أقدم الكتب الأوروبية، التى تعالج موضوعات معرفية مختلفة ومنها ما يتعلق بالمسرح.

فى حالة من الوعى حول التركة الهائلة من الممارسة المؤسفة فى القرن العشرين، يمكن للمرء أيضًا أن يبكى على ذلك، أن المسرح البرجوازى قد ألغى الأبعاد الميتافيزيقية وعمل على الحد من حقوق المجتمع.

يسقط ذلك عندما يسمح فقط بأن يكون العرض بشرفة على خشبة المسرح حول سيرانو دى بيرجيرا Cyrano de Bergerac من روستانر، فقط من خلال شرفة حقيقية.

وبالمثل يكون كل باب فى المشهد المسرحى من "هنريك إبسن" بابًا واضحًا – وبذلك حتى يمكن أن تغادر "نورا" الحجرة. ولكن النص المقدم على ما يبدو من أهمية كبيرة أن زهرة النرد كمبدأ حاضر فى المسرح (هكذا وصفها "أتين سوريًا بالجمال والإقناع) ومن هذه المنطقة تقدم مرآة، ينبغى على المواطن الأوروبى أن يراقب بها الموقف عن كثب.

وفى هذه الحالة، فإن السؤال التالى قد يكون ذا معنى: من نحن الأوروبيين؟ وهل نحن بالفعل مواطنون أوروبيون لم يشاهدوا هوليود الأمريكية ولا المسابقة التليفزيونية الأوروبية، ومدينة سرايفو محاصرة عام ١٩٩٣ ، وإنما كانت مشاهدة الأداءات المسرحية، وربما ليس كنتيجة غير متوقعة من الوعى الجمالى، لكن ببساطة كُنّا نعانى من انقطاع التيار الكهربائى. فالطاقة الكهربائية كانت نقصنا وأيضًا نتيجة لأسباب أخرى: إذ أن هناك شاعر صربى، بعد ثلاثة عشر عامًا من حرب البلقان الأخيرة، لم تتمكن قوات الناتو (حلف شمال الأطلس) من القبض عليه (لأسباب سياسية أوروبية عُليا!) وتسليمه ليمثل أمام محكمة العدل الدولية بمدينة لاهاى، ليس لديه معرفة حول المسرح.

إنه لا يفهم منطق الدراما، ولا يفهم منطق الحياة – فالحياة ليست مفهوم ولا برنامج – ، المنطق الذى لا يعتبر الآخر عدوًا ، والذى ينبغى على المرء أن يدمره،

ولكن باعتباره شخصًا يقدم فرضية لحالة وجوده الخاص، بمعنى أن يكون المنطق من أجل تشكيل الهوية.

المبدأ الملحمى للشاعر الغنائى، الذى يتبنى وجهة النظر القائلة، إن العالم جميلاً، فقط عندما يكون ملكًا لشخص واحد، وحتى لو كان هذا الشخص ميتًا، يحتكم مواطنو المدينة هنا إلى المسرح.

وبعبارة أخرى ، يحكم عليه على أساس أن ذلك كان مفهومًا فى جميع المدن الأوروبية على مدار مئات السنين.

حيث إن الشرط من أجل المدينة والمسرح كان دائمًا وجود اثنتين على الأقل من الهويات.

قد تبدو هنا مفارقة، لكن للأسف ليست هذه المفارقة الوحيدة فى التاريخ الحديث للبوسنة والهرسك وتاريخ المسرح.

وهكذا لا أود بأى حال من الأحوال أن يقترح، رادوفان ككاراديتس أو ما يسمى بالشاعر فى إطار الحديث، من أجل ترتيبات مؤسسة المسرح الأوروبية والبوسنية، بالرغم من أننى أحمل بعض الشئ فى يوم ما أن أضع يدى على قلبى أيضًا لم يكن مفاجأ ثم أود مع ذلك أن ألفت النظر إلى ظاهرة غريبة.

أثناء الحصار الهمجى لمدينة سرايفو فى الفترة من عام ١٩٩٢إلى عام ١٩٩٥ ، أدى ذلك إلى حدث غريب. فى مدينة بدون كهرباء ولا ماء وتعيش على الكفاف من المواد الغذائية، عمل المسرح بشكل أفضل مما هو عليه اليوم.

خلال الأربع سنوات فترة الحصار قُدمت افتتاحيات وأداءات مسرحية لأكثر من مائة عمل مسرحى.

ولقد كان مكان ووقت العرض المسرحى في سرية تامة، فبسبب القصف المستمر لا يسمح للمرء الإعلان عن تلك العروض.

لقد بكى الممثلون والجمهور على سبيل المثال معًا، أثناء تقديم أداء لأحد الأعمال الكوميدية من حقبة عصر النهضة، مجهولة المؤلف من مدينة دوبروفنيك من القرن السابع عشر الميلادى، وكذلك أيضًا يضحكون معًا على المشاهد التى قد لا تكون غريبة عليهم، عندما يمر يوم لا يقتل فيه العشرات من المواطنين بفعل قنبلة غنائية للشاعر الصربى، من المعارف والأصدقاء والزملاء والمشاركين فى هذا العمل المسرحى.

إننى لا أدرى ماذا قال أرسطو فى هذا السياق حول معنى المسرح، ولكن أيضًا بدون مناقشات نظرية قد يكون كل من عايش هذا الوضع وتلك التجارب، بأنهم يؤكدون على أنهم قد عايشوا نوعًا من النقاء الأخلاقى.

بعد انتهاء هذه الحرب الهمجية تغير الكثير والكثير. المشاعر المرتبطة بالمسرح بشكل جيد، أصبحت وكأنها لم تكن.

لقد تحور المسرح فى مدينة سرايفو إلى سطح مرآة، ينعكس فيها نفسه، ماذا بقى فى مجتمع البوسنة والهرسك بعد هذه الحرب.

وفعلاً لم يبق الكثير . يمكن أن يقول المرأ، أنه قد يراقب أيضًا فى البوسنة والهرسك إساءة استخدام الوقت، التى تشخصها الثقافة الأوروبية: مفهوم الزمن فى شكل محور خطى.

ربما تكون الإساءة سمة مهمة من سمات الثقافة الأوروبية، يتم افتراض، أننا فى البوسنة والهرسك نعيش في مرحلة متوسطة، دون أن يكون واضحًا فيها كل شئ، إلى أين يتجه السير.

شئ واحد يكون مؤكدًا، فى نهاية طريق العبور لا يقف إله المسيحية ولاصنم الشيوعية.

هكذا ينتظر فى البوسنة والهرسك الأنباء التى تؤكد وصولنا أخيرًا وأنا لا أعرف ، عما إذا كنا فى نهاية رحلة جودوت لبيكيت Becketts Godot لا نملك إلا السراب، تلوح الأيدى بعملة أخرى ونظام عسكرى جديد. لكنه بالتأكيد، أن هذه الحالة الوسطية تنعكس أيضًا على المسرح فى البوسنة والهرسك.

ما يسمى لدينا بمجتمع العبور، هو مجتمع فيه القومية والوطنية شئ مبُهم – في الأعمال العائلية.

يقصد بمجتمع العبور، أنه مجتمع لا يفوز فى الانتخابت من خلال الحوار. هذا المجتمع الذى يستخدم فيه بالكاد مفهوم المواطنة، يحتفل المرء فيه بالنصر من خلال قومية مقدسة، تغذى بعضها البعض. وهذا ما يسمى هكذا "مجتمع العبور" يوجه أساسًا ضد الطبقة المتوسطة وبالتالى قاعدة جمهور المسرح.

إذا ما نظرنا للمسرح اليونانى باعتباره مؤسسة، تعبر عن قيمها من خلال الثقافة والأخلاق، يتضح ذل فى شعر أرسطو Aristoteles Poetik – والذى يُعد أول كتابة نقدية للثقافة الأوروبية – يشير إلى أن النقد يقصد به، أو يعد دليلاً على الوعى الذاتى لثقافة ما.

يُرى شعر أرسطو فى قدرة الحوار لأساس النقد، الذى يقوم على قيم وتصورات معينة، وهو ما نفتقده إلى حد كبيرٍ ولا عجب فى أن النقد المسرحى فى البوسنة والهرسك ليس عملاً مؤسسيًا.

لا يوجد هنا توافق فى الآراء بشأن القيم. ما يعرف بمجتمع العبور على سبيل المثال يتمثل من خلال التسريب الإعلامى فى وسائل الإعلام، التى هى حاليًا فى الواقع مصابة بحالة من التدهور، بأن المؤسسات الإعلامية فى البوسنة والهرسك لم تتوافق معًا ولو مرة واحدة على نحو ما، حتى فى إذاعة أخبار الطقس.

لذلك لا يحتاج مدراء المسارح فى البوسنة والهرسك إلى معدى دراما، يقفون وراء برامجهم المسرحية.

إنهم يستطيعون أن يكيفوا بأنفسهم برامجهم وفقًا لرغباتهم وأمزجتهم، بدون خوف من وجود شخص ما يسألهم عن منطقهم وعن الجانب الجمالى فى العمل المسرحى. على سبيل المثال عدم وجود أى استراتيجية تخدم تحليلات قصيرة لبرنامج أشهر مارس وإبريل ومايو من عام ٢٠٠٨ لدارين من دور العروض المسرحية وفقًا لأعلى ميزانية، فى هذا البلد.

يعرض المسرح الشعبى بمدينة سرايفو فى هذا الفترة دراما من "طى النسيان منذ أمد بعيد" من القرن التاسع عشر، تحت عنوان "الزواج Die Heirat" لكاتب جوجول Gogol"[1].

بخلاف ذلك كان تقديم اثنين من الأعمال الروائية من واقع الدروس المدرسية (كلا النصين من الأعمال التى كتبت فى القرن العشرين)، أيضًا اثنين من الأعمال الدرامية المعاصرة لكتاب أجانب معاصرين (ماك دوناغ Mcdonagh وإردمان Erdman)، كلا العملين كان تقديمهما لأول مرة فى البوسنةوالهرسك، ثم بعد ذلك كان افتتاح عملين مسرحيين لكتاب محليين (عبد الله سيدران والمير إمسيروفيتش) والعمل المسرحى "يوم سفر طويل فى الليل "للكاتب أونيل O'Neill" وكذلك كوميديا Rodoljupci"للكاتب جوفان سترية بوبوفيتس . Jovan Sterie Popovic. مالم يكن أحد يدعى أن البرنامج يحصل على ولاء ثابت للقرنين العشرين والحادى والعشرين. فى إطار ذلك كان تهميش الكلاسيكيين بشكل جذرى – من الذى يحتاج إلى موليير Moliere وشكسبير، طالما يرقى هذا العالم بحاضرنا؟

عندما يُصلح موليير وشكسبير شيئًا ما، كان لزامًا عليهم الانتظار للقرن التاسع عشر، حتى يتعاملوا مع مصطلح "الوطن"، حتى ولو كان معه فى الكتابة ضد السياسة القومية.

---

(١) مسرحية "الزواج Die Heirat، عمل كوميدى مكون من فصلين، كُتب عام ١٨٤٢. كاتبه المؤلف الأوكرانى نيكولاى جوجول Nikoloj Gogol، توفى فى موسكو عام ١٨٥٢ يتحدث هذا العمل الكوميدى عن حياة وعالم الموظفين والتجار الروس فى تلك الفترة. (المترجم)

إلا أنه من المهم الركون إلى جهة ما والمشاركة فى الصراع الزائف بين المحافظين وأصحاب ما بعد الحداثة.

لقد أسس المسرح الشعبى بمدينة بانيالوكا Banja Luka برنامجه السياسى من خلال عملية التقسيم.

يحدد البرنامج المحلى من خلال تقديمه لأغلب الأعمال المسرحية على خشبة المسرح الكبير "وفقًا للمصلحة الوطنية"، فى حين أنه على خشبة المسارح الصغيرة تحقق "أشكال مسرحية جديدة وتعبيرات خاصة".

نعم، كم يكون جميلاً أن نعرف ماذا كان يدور بخلد موليير أو تشيخوف أو شكسبير فيما يتعلق بالواقع الوطنى للصرب فى البوسنة والهرسك، حيث إن أعمالهم للصرب فى البوسنة والهرسك، فى الواقع قد عُرضت وفقًا للمصلحة الوطنية للصرب.

فى الوقت نفسه أسأل نفسى، ولا أدرى لماذا ما تزال لوكار وسترندبرج فى دائرة الاختصاص تقدمان " أشكالاً مسرحية وتعبيرات جديدة "وليس وفقًا للمصلحة الوطنية وربما أحد السادة المسئولين يمكن أن يجيب علي هذه التساؤلات؟

يظهر الشئ نفسه مع البرنامج بشكل مماثل فى مسارح أخرى، تُعرف أسماؤهم بكلمة "شعبى". وبالرغم من ذلك يوجد المسرح الشعبى البوسنى بمدينة زينتشا، المسرح الشعبى بمدينة توزلا والمسرح الشعبى بمدينة موستر فى ضائقة مالية صعبة. حتى عندما يحصل الممثلون والأطراف الفاعلة فى المسرح على رواتبهم بشكل متقطع، يؤدى هنا إلى فقد أى عنصر لإنتاج أعمال جيدة.

لذلك كانت تتم الأداءات المسرحية وفقًا لمنطق الحدث نفسه. لذا حدث أنه فى غضون ثلاثة أشهر لم تقدم على خشبة المسرح سوى أربعة أعمال مسرحية فقط.

وعلى الجانب الآخر، ربما بسبب غياب برنامج سياسى واضح، اذدادت أعداد مهرجانات المسرح (وما يرتبط بها من أسعار) فى البوسنة والهرسك.

أنا لا أعرف ما إذا كان لدينا الآن مهرجانات أكثر من ليالى الافتتاح فى هذا البلد، لكننى أعرف أننى أسمع غالبًا مصطلح "ثقافة مهرجان" ولابد أن أبتسم لذلك. هذا التعبير وحده يشير إلى بناء متضارب لواقعنا. إذا أن المهرجان هو بالتحديد يُعد حدثًا كما يقصد بحفل الكرنفال. أما الثقافة ينبغى أن تكون دائمًا فى حالة من الاستمرارية.

أو ربما يكون غير ذلك؟ قد أكون شاهدًا على ثقافة المسرح، التى تحدث مثل الكوميديا الهجومية ويحتفل بالاضطرابات الناجمة عن ذلك. ربما كان الاتجاه نحو الفوضى واستعادة الثقة فى خصوبتها أساسًا لذلك، بسبب أننا لسنا فى إطار عمل نقابى ولا فى رابطة مؤلفى المسرح.

من المؤسف أن أرسطو فى نهاية سيمبوزيوم أفلاطون قد أصابته غفوه من النعاس، ربما كنا سنتعلم شيئًا آخر من سقراط فيما يتعلق بعلم المنطق، الذي تظهر سيطرته اليوم على المسرح البوسنى، أثناء تكرار المخرجين لنفس الأسماء على خشبة المسرح باستمرار وتناوبها (والتكرار هنا هو الوسيلة القديمة للكوميديا).

ربما كنا سنعرف السبب، الذى هو فى الكتابة نفسها أيضًا فيما يتعلق بالحب. ربما يربط أرسطو ذلك بالشعراء التراجيديين الكبار. علاقة الحب بالمسرح؟ عشقه وتأثيره على المجتمع يكون بالضبط قدر نضج المجتمع الأوروبى حتى يومنا هذا.

أو يسمح أفلاطون الحكيم لكل فرد أن يجيب بنفسه على ذلك، مثل سائر أسئلة الحب الأخرى؟

تزييل:

بعد يوم واحد من إرسال مؤلف هذا النص نسخة إلى نظيره المحرر الألمانى، علم بأمر القبض على رادوفان كاراديتش من قبل السلطان الصربية الحالية؛ وفى الوقت نفسه وصله خبر تسهيل الإجراءات المستقبلية للحصول على التأشيرة وتسريع المفاوضات حول انضمام صربيا للاتحاد الأوروبى.

هذا على خلاف ما كان عليه الوضع بين عامى ١٩٩٢ و ١٩٩٥ ، عندما أدان سكان سرايفو المسرح، مارس كاراديتش فى السنوات الأخيرة بشكل أكثر نشاطًا

فن التقليد: لقد لعب وبثقة عالية دور المعالج، تظاهر كرجل متخصص في الطب التقليدى، وعمل كموظف فى إحدى مستشفيات مدينة بلجراد وشارك فى الحديث فى مؤتمرات عامة.

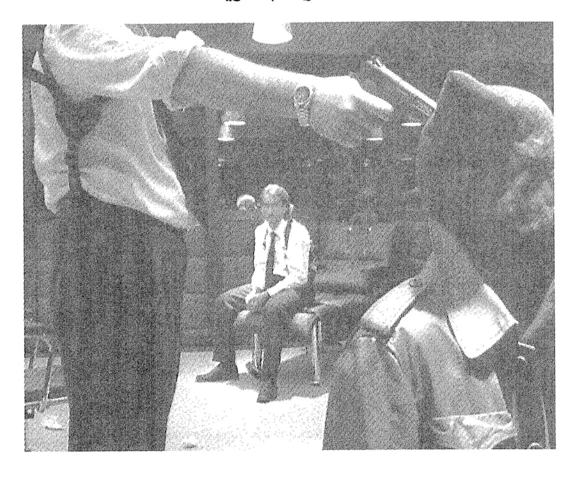
محاكمة كارادييتش أمام محكمة العدل الدولية بمدينة لاهاى، المكان المعد بشكل رمزى لذلك، هو أن الثقافة الأوروبية والسياسة المرافقة لذلك فى الوقت الحاضر ، قريبة الشبه من السيرك الرومانى عنه من المسرح اليونانى، ستظهر عما إذا كان هذا الشاعر السابق قد نسى دوره الأول - دور القائد العسكرى الصربى فى حرب البوسنة والهرسك.

بكثير من السخرية والثقة العالية فى أطروحة نيتشه Nietzsche فيما يتعلق بتصادم الهارمونية والحماسة الجامحة يمكن القول، إنه فى هذا النص وكذلك فى المسرح الذى تناوله - فى حالة غياب الحماسة الجامحة، تزحف الروح الهارمونية. بشكل عام يبقى الأمر غير واضح، عما إذا كان السبب فى ذلك وجود موهبة تنبؤيه للمؤلف أو بالأحرى يكمن الأمر فى قوى الشفاء للشخصيات التى تحدث عنها. أو أن الأمر كله يكمن فى الإخراج المسرحى للهارمونية الغائبة والشاملة؟

إننى أتصور : أنه ينظر من جبل الآلهة إلى أوروبا (الموحدة، وبلا حدود، وبدون تأشيرات فيما بينها)، وهو بطبيعة الحال فى المنظومة الأوروبية قد تحول إلى القطاع الخاص منذ وقت طويل.

ربما يحتسى النبيذ البرتغالى ويدخن السيجار الهولندى، وربما يشاهد أفلام هوليوود ويطالب مع ذلك بالخالدين الباقين، الذين يعملون معه، أنهم يحبون التحدث معه بلقب السيد/ جودوت Herr Godot.

دولة بلغاريا



مسرحية: رجل الوسادة
للكاتب المسرحي: ماك دوناغ
المسرح الدرامي بمدينة فيرنا عام ٢٠٠٤
من إخراج: جيفار جارديف

تصوير سيمون ليوتاكوف

Der Kissenmann
McDonagh

Javor Gardev

نفاذ الابتكارات

الكاتبة: كاميليا نيكولوفا Kamalia Nikolova[1]

محاولة تقديم لمحة حول المسرح المعاصر وبشكل خاص جيل الشباب وصغار السن من صناع المسرح فى بلغاريا، تحتاج إلى مقدمة مهمة. مرحلتها الأقوى والأكثر أهمية بل والأكثر إبداعًا قد شهدت الفترة المعاصرة من ممارسة المسرح خلال فترة التسعينيات من القرن الماضى.

فى الوقت الحالى ومع بداية الألفية الجديدة، تحتفظ بإنجازاتها والأفكار الممارسة والاستراتيجيات ووسائل التعبير ، وينطبق ذلك على قطاع عريض من المخرجين البلغار والفرق المسرحية البلغارية.

وفى ظل هذه الخلفية، تتقدم الأعمال الإخراجية بشكل أكثر وضوحًا، والتى اكتسبت دفعة جديدة من إرث حقبة التسعينيات. تغلق دائرة صناعها أسماء وصولية لأجيال مختلفة. وهناك بعض المخرجين يأخذون مكانًا مهمًا فى هذه الدائرة، والذين أنتدبوا لذلك فى فترة التسعينيات، منهم: جالين ستوف Galin Stoev (من مواليد ١٩٦٩)، جافور جارديف Javor Gardev (من المواليد ١٩٧٢)، ماريوس كاوركينسكى Mariu Kurkinski.

---

(١) الكاتبة "كاميليا نيكولوفا Kamelia Nikolova عملت فى الفترة بين عامى ٢٠٠٦ – ٢٠٠٧ كمديرة ثقافية بمسرح تاليا بمدينة هاله. هناك عملت على تنسيق وإعداد مشروع "مرحبًا فى فندق الحقيقة" ، ملتقى فنى بين الشباب البلغارى والألمانى ذات الميول الفنية وبين طلاب معاهد الفنون. فى الوقت الحالى تعمل "نيكولوفا" على التنسيق بين العمل الصحفى والعام فى مسرح بورجس.

وغير هؤلاء من أسماء القدامى وجيل الشباب من صناع المسرح، الذين يمثلون بلا شك الحركة المسرحية الجديدة بالمسرح البغاري مع بداية القرن الحادى والشعرين.

تركة حقبة التسعينيات

الاتجاهات الجديدة في ممارسة العمل المسرحى البلغارى خلال العقد الأول بعد التغيرات السياسية فى وسط وشرق أوروبا عام ١٩٨٩ تجد التعبير الأقوى لها يتمثل فى التغلب على الخصائص المعهودة للفترة السابقة الشمولية، المعيارية والمركزية، التى تسيطر على حضور المخرج المسرحى.

أهم هذه الاتجاهات الجديدة تشمل جهود إعادة تنوع الموضوعات والأنواع والأشكال المسرحية إلى خشبة المسرح.

السرعة التى بقى بها نفاذ هذا التنوع، فى بداية حقبة التسعينيات، إلى المسرح البلغارى ، تتحدث عن نفاد الصبر وأيضًا محتويات وأشكال معيارية من وقت الشيوعية، التى تقف وراءها وكل ما هو محظور يغيب ويتوق إلى استدراكها.

المحاولات التى تتخلص من الأعباء القديمة، تمس مجالات مختلفة من المسرح. من ناحية يبدأ العمل مع المسرح الأوروبى المعاصر بنصوص رمزية، لم يكن من الممكن لسبب أو لآخر تقديمها قبل عام ١٩٨٩ (تاريخ التغيير).

فى غضون فترة قصيرة قدمت أعمالاً مسرحية على خشبة المسرح للكتاب: هينرى باتالى Henry Bataille، ألفريد جيرى Alfred Jarry، أرتور شنتسلر

Arthur Schnitzler، ستانسلاف أجنس فيتكيفتس Stnislaw Ignacy Witkiewicz، بيتر هاندكه Peter Handke، هارلد بنتر Harold Pinter، بيرنارد - مارى كولتى Bernard-Marie Koltes، توم شتوبرد Tom Stoppard وغيرهم من كُتَّاب المسرح.

ومن ناحية أخرى قدمت مجموعة من الأعمال المسرحية للأداء على خشبة المسرح والتى لها ميزة تذوق لدى الجمهور المعنى بهذه المشاهدة.

هذا الاتجاه الثانى يتضح إلى حدٍ كبير من خلال أنه كان فى أوقات الشمولية واحداً من المهام الرئيسية للمسرح، ينزل الجمهور عندها من أعلى إلى أسفل لأجل التثقيف، بخلاف ذلك يكون تعبيراً لرغبة حقيقية، مقموعة لفترة طويلة، لصناع المسرح وفقًا لردة فعل الجمهور.

هكذا فى الخمس أو الست سنوات الأولى بعد عام١٩٨٩ يتضمن برنامج المسرحيات للمسرح البلغارى تناقصًا شديدًا - من دراما الطليعة والنخبة (والتى هى بالفعل قد توارت مرة أخرى) وصولاً إلى الأعمال الضعيفة والمتوسطة والواضحة الدلالة، وذلك لحشد جمهور عريض للمسرح.

فى نهاية التسعينيات تعد هذه التحركات العشوائية فى جميع الاتجاهات فى حد ذاتها قصة أخرى. والتأثير الذى استخدم هذا الاستدراك المكثف فى الدراما الحديثة هو أيضًا مهم للغاية.

لا يقدم المسرح البلغارى فقط سلسلة من القضايا ، المناهج وأصوات المؤلفين للموروث الدرامى العالمى والكتابة الدرامية الحديثة، لكن أيضًا الحاجة إلى التجديد وإعادة صياغة لغة المسرح ومعياريته.

التعبير الأساسى الآخر للرغبة فى الحرية والتنوع يتمثل فى التركيز على مختلف الأنواع والأشكال والأساليب. لإخراج المسرح التقليدى الذى يستند على المادة الأدبية، يحتفظ فى الواقع بالحضور المهيمن وأيضًا فى الوقت نفسه يبدأ الانتشار المعروف من قبل منذ فترة طويلة، لكن فى بلغاريا يحدث ذلك عن طريق أشكال جديدة للمسرح ، على سبيل المثال عرض الرجل الواحد أو مسرح المؤلفين.

فى أشد حالات التركيز يعمل التنوع القائم فى مجال المشاهد المسرحية التقليدية بشكل ظاهر ففى حقبة التسعينيات عمل على ثقل مناخ المسرح فى بلغاريا بانتشار الإحلال لمسرح الجسد وللرقص المسرحى الحديث ووسائط الإعلام الجديدة والإعداد والأداء المسرحى.

يظهر أيضًا تنوع لمجموعات شابة وفنانين بشكل فردى، يعملون فى إطار هذه الأشكال أو يجربون إمكانيات ارتباطهم بممارسة المسرح التقليدى.

مشروعات مخرجى المسرح التى تحل عن طريق قاموس المسرح الإلزامى بشكل واقعي نفسى، والتى يعبر عنها من خلال معيار قياسى - طريقة ستانسلافيسكى - ومن خلال أفكار خاصة والتى وجدت بالفعل فى فترة منتصف الثمانينيات، حيث يمكن أن يُميز وجود اتجاهين أساسيين.

هناك تدفق محدد بشكل واضح من قبل مجموعة من المخرجين الشباب، الذين هم فى ذلك الوقت قد أنهو للتو دراساتهم الأكاديمية ، هؤلاء: "إيفان ستانيف Ivan stanev" ، "تيدى موسكوف Tedi Moskov"، "فاسكريبيا فيجاروف Vazkresija Vichavova"، "بويكو بوجدانوف Bojko Bogdanov"، و"ألكسندر مورفوف Alexandar Morfov"، وعلى قدم المساواة مع أول أعمالهم: ("حب ثلاث برتقالات Die Liebe Zu drei Orangen" للكاتب "سيرجيف بروكوفيف Sergei Prokofjew"، والعمل المسرحى "يستطيع البعض والبعض الآخر لا يستطيع Manche Koennen andere nicht"، للكاتب "رادا موسكوفا Rada Moskova"، والعمل المسرحى "كلير Klirr" - عمل ارتجالى - والعمل المسرحى "إليزافيتا بام Elizaveta Bam"، للكاتب "دانيل شارم Daniil Charms"، والعمل المسرحى "العاصفة Der sturm"، للأديب وليام شكسبير William shakespeare") والتى تظهر بشكل استفزازى ، مع قواعد وقوانين صارمة فى محاولة لتكسيرها .

تتميز أعمالهم من خلال لغة الحركة والجسد البديلة وغير المعروفة وحتى ذلك الحين تعد فى بلغاريا شكلية ومتدهورة، من خلال أشكال مختلفة لمشاهد التهريج والفاضحة والمؤثرات البصرية.

وهناك أيضًا تدفق آخر يتمثل فى إعادة التأهيل لطريقة الواقعية النفسية لـ "ستانسلافسكى"، التى تطور بشكل حر بعيدًا عن أى أيديولوجية فى إمكانياتها الأصلية.

تُعد جهود "مارجريتا ملادنوفا Margarita Mladenova" هنا هى الأكثر أهمية، يجد أيضًا "إيفان دوبيف Ivan Dobeev" و "ستويان كامبريف Stojan Kambarev" تطورًا فى العمل المسرحى فى النصف الأول من حقبة التسعينيات.

تحديات القرن الحادى والعشرين

كما ذكرنا من قبل سوف يُثقل وجه مسرح الشباب البلغارى بشكل خاص من بعض المخرجين، الذين لعبوا دورًا رئيسيًا فى خلق أشكال واتجاهات جديدة فى ممارسة العمل المسرحى فى حقبة التسعينيات.

لقد وقعت الأعمال المسرحية "لجالين ستاف Galin Stoev"، و "جافورجارديف Javor Gardev"، و "ماريوس كوركنسكى Marius Kurkinski" و "إيلينا باناياتوفا Elena Panajotova"، بأفكارهم وأدواتهم المسرحية فى مواجهة مع السياقات الجديدة مع بداية الألفية الجديدة.

هؤلاء المخرجين الأربعة الذين كانوا مع بداية حياتهم المهنية بمثابة ممثلين بشكل قاطع لفترة ما بعد الحداثة، يقدمون اليوم بشكل أو بآخر التطورات والتحولات الثقافية الجديدة.

لقد أصابت عدوى أيديولوجية حقبة التسعينيات أعمالهم الإخراجية السابقة سواء من "جالين ستاف" أو من "جافور جارديف" أو "ماريوس كوركنسكى" أو "إيلينا باناياتوفا" وذلك من توافق غير محدود لكل التقاليد المسرحية ، والأسلوب واللغة وكذلك كل الثقافات.

اليوم وكذلك أيضًا السبع أو الثمانى سنوات الأخيرة تأثرت أعمالهم بشكل قوى بتعقيدات الوضع الثقافى الراهن.

الآن تصطدم تصورات هؤلاء المخرجين بأداء مسرحى ما بوصفه رحلة غير محملة بالمشاكل وراء حدود الثقافات والممارسات المسرحية التقليدية مع المخاوف والصعاب بين الناس فى الوقت الحاضر - الخوف من الآخر ومن الجسد الخاص.

خلال العقد الماضى أدى ذلك إلى خلق وانتشار المسرح الذى يقدم أداءه فى الوقت الحقيقى سواء بالنسبة للممثل أو للجمهور. تحديدًا فيما يتعلق بهذه الممارسة المسرحية كان الاهتمام بمعظم المسرحيات التى تم إخراجها من قبل المخرجين الشباب.

كل واحدٍ منهم سواء كان يستند إلى طريقته الخاصة فى العرض باعتبارها ممارسة فى الوقت الحقيقى، أو مازال يحتفظ بكتابته الخطية التى أصبحت أثناء حقبة التسعينيات بمثابة سمة مميزة له.

هناك أيضًا اثنتين من التحديات الأخرى يجب أن يقدمها المسرح البلغارى الحديث، والتى ترتبط بالحالة المحددة لبلدها. من ناحية فرص تفاهم المسرح نفسه على أساس النص الدرامى والتحليل التقليدى من قبل المخرج، وليس كما هو الحال فى حقبة التسعينيات، قد صُمم فى البحث عن الأشكال والشخصيات الجديدة.

السبب الرئيسى للتقليل التدريجى من الرغبة فى التجريب وعلى نطاق واسع للحد من مرجع المسرح التقليدى هو بالتأكيد السياسة الثقافية المضطربة.

اليوم نجد فرق الجوقة والممثلين المهتمين بالممارسة التقليدية تجد مأوى لها بشكل رئيسى فى مسرحين بمدينة صوفيا - فى المركز الثقافى (دار العرض الحمراء) وفى ورشة المسرح صوفوماتو.

ولهذا السبب بالذات يجب أن يستكمل التعريف الإجمالى للمسرح البلغارى المعاصر فيما يتعلق بالتجارب الفردية وإنجازات الفنانين الشبان المتخصصين، الذين يظهرون من وقت لآخر.

التحدى الآخر و الذى ينبع من التحدى الأول، حيث إن هذا النظام المسرحى ومعه صناع المسرح المجددين لا يستطعون الاستمرار فى كثير من الأحيان انطلاقًا من أول ظهور لهم بالمسرح.

كل هذا دفع المخرجين المذكورين آنفًا إلى التمسك بأساليبهم التى أعدوها مع بداية حياتهم المهنية والتى تتكيف بشكل أكثر أو أقل مع ظروف مؤسسات المسرح التقليدية.

يعترف الممثلين الشباب بمشاهد المسرح البلغارى بكل هذه الخصائص:

لقد واجه "جالين ستاف Galin Stoev" الجمهور لأول مرة عام ١٩٩٢ وهو طالب فى الأكاديمية الوطنية للمسرح والسينما فى مدينة صوفيا صياغته

الأصلية للمسرح كانت بالعمل المسرحى "لعب الأوهام" للكاتب "بير كورنيل. Pierre Corneille"، أظهر فيه براعته الفنية الراقية.

يخدم النص المسرحى باعتباره اساسًا مجسمًا لنشأة المفاهيم الحديثة والمشاعر المباشرة. يعمل الممثلون فى ذلك مثل الغشاء، يولد الطاقات التى ترسل إلى الفضاء وتتفاعل مع غيرها من الممثلين.

الأعمال الإخراجية للمخرج "جالين ستاف" حتى نهاية حقبة التسعينيات، هى: "حفل عيد الميلاد"، للكاتب "هارلد بينتر Harold Pinter"؛ "الآنسة جولى"، للكاتب "أوغسط شترندبرج Auhust Strindberg"؛ "أجاميـنون وأجاميـنون الثانى Agamemunon und Agamemunon II"، طبقًا للعمل المسرحى لصوفوكلس Sophokles "صاع بصاع Mass Fuer Mass" للأديب وليام شكسبير؛ "فيوتسك Woyzeck ولونس Leonce ولينا Lena" لكاتب جورج بوشنر Georg Buechner تقدم دائمًا توليفات مختلفة لكنها دائمًا ذات فاعلية لهذه الخصائص: التمثيل بالمقتطفات ، الشخصيات ومعانى النصوص لكتاب عالميين، ويشكل ذلك من خلال الإشارات إلى نصوص أخرى وأيضًا من خلال الطريق الخاص والتفسيرات، وخليط محمل بالشجاعة من المسرح النفسى، والأداءات المسرحية، والأفلام، والفن التشكيلى والعمارة، وكذلك المسرح الأدبى المعاصر.

فى إخراجه المسرحى فى السنوات الأخيرة يحتفظ "جالين ستاف" بترجيحه وكذلك بنصه باعتباره مصدرًا ثريًا للمشاعر الحالية والعرضية، وأيضًا كلغة مسرح هجينه. وبالفعل هناك وضوح لهذا التغير الكبير فى أعماله وبشكل

تدريجى، فهناك رؤية كاملة للمخرج فى العمل الجماعى، الذى يعمل فيه، وخروجًا من دائرة مسرح الإخراج القديم.

إن مذهب المتعة الخارجية عند المخرج وفرقته هو تفاؤل التعبير عن الهواجس والمخاوف المعاصرة. من خلال التوجه إلى الخصوصية، من تجربة حميمة للعالم من خلال الجسد الحى والمشاعر الحقيقية للممثين نجد فى الأعمال الإخراجية الجديدة "لجالين ستاف"، علاقة مع المسرح باعتباره تجربة الوقت الحقيقى، وهذا المسرح يعتمد فقط على حضور الممثل.

هذه الابتكارات فى مسرح "جالين ستاف" تبدأ بالعمل المسرحى "أنتيجون فى البلد الصناعى" طبقًا لصوفوكلس بالمسرح الوطنى بمدينة سكوبى/ فى مقدونيا (عام ٢٠٠٠)، والعمل المسرحى "أركاديا" للكاتب "توم شتوبارد Tom Stoppard" بالمسرح الوطنى بمدينة صوفيا (عام ٢٠٠١) والعمل المسرحى "اللعب بين الحب والصُدفة" للكاتب ماريفاوكس Marivaux بمدينة لوبليانه/ سلوفينيا (عام ٢٠٠٢). ومما لاشك فيه أن تمام الشكل الحقيقى لهذا النوع من المسرح، أن يصل المخرج إلى غايته من خلال عمله المشترك مع كاتب الدراما الروسى إيفان "فيريبايف Iwan Wyrypajew"، أحد أعضاء مركز موسكو للدراما الحديثة:

من الملاحظ أن "جالين ستاف" يستند فى إخراجه لأحد الأعمال المسرحية على الأسس التى وضعها "فيريبايف" فى عمله المسرحى الأول "الأحلام Traueme"، تحت عنوان "علم آثار الأحلام Archaeologie des Traeumens" (عام ٢٠٠٢)، بدعم من المهرجان الدولى للمسرح "فارنر لياتو Varnensko Ljato".

تلا ذلك العمل المسرحى "الأكسجين"، الذى قدم فى مدينتى صوفيا وبروكسل، ثم العمل المسرحى "سفر التكوين رقم ٢"، الذى قدم فى ليتوانيا عام ٢٠٠٧ كجزء من البرنامج الرسمى "لافينيون".

مع هذا المسرح حصل "جالين ستاف" على اعتراف دولى لأعماله الإخراجية. يعيش "جالين ستاف" اليوم فى مدينة بروكسيل، وينتقل فى العمل بشكل أساس بين بلجيكا وبلغاريا وفرنسا، بمرافقة فرقتة الخاصة من ممثلين فرنسيين وبلجيكيين وسويسريين.

هناك على خشبة المسرح الثانى للكوميديا الفرنسية وجد قبل وقت قليل الافتتاح الأول لعمله المسرحى La Festa ، لكاتب المسرحى الإيطالى سبيرو سيكمونا Spiro Scimona".

هكذا كما سجل المخرج "جافر جارديف Javor Gardev" مع أول إخراج مسرحى له "أجزاء الليل" للكاتب "جورج تينيف Georgi Tene".

(عام ١٩٩٤) والعمل المسرحى "الوصيفات"، للكاتب المسرحى "يان جينيت Jean Genet" (عام ١٩٩٥) على خشبة المسرح الوطنى البلغارى.

لقد درس "جارديف" فى البداية علم الفلسفة بجامعة صوفيا وعلم الإخراج المسرحى بالأكاديمية الوطنية للمسرح والسينما. كان الدور الرئيسى فى أعماله يتمثل فى حجرة المشاهدة.

لقد طور هذا المخرج تقريبًا جميع أعماله الإخراجية بالتعاون الوثيق مع مُعد المنظر المسرحى "نيكولا ترومانوف Nikola Toromanov". عند "جارديف" تجد جميع الأفكار المنبثقة عن النص تعبيراتها المؤثرة والفعالة فى فضاء المسرح. إنه يتحرك دائمًا وبكل شجاعة مع عناصر فضاء المسرح المختلفة، مع الإضاءة ومع الأشكال المسرحية.

واحد من أشهر أعماله الإخراجية، التى قدمت فى عام ٢٠٠٢ فى قبو لنبيذ لمبنى قديم من مبان العصور الوسطى بمدينة فارنا، العمل المسرحى "اللقيط Bastard"، طبقًا لنص أدسو درفينس Adso Dervensis" وشكسبير ودورمان.

وبما أن هذا الإخراج المسرحى لا يمكن أن يقدم فى فضاء آخر، فإنه يكون غير ناضج عضويًا ومرتبطًا بشكل متصل بالبيئة المحيطة به، التى يقدم فيها الأداء المسرحى.

فى الوقت نفسه يصبح الجمهور عنصرًا لا غنى عنه فى المشهد المسرحى . بالنسبة للمشاهدين مثل الممثلين تقدم الدراما باعتبارها تجربة مباشرة فى واقع بيئة المسرح.

وهذه الاستراتيجية يواصل "جافر جارديف" استخدامها فى أعماله الإخراجية الحديثة، على سبيل المثال: إخراج العمل المسرحى "مارات/ سيد Marat/ Sade"، للكتب "بيتر فايس Peter Weiss (٢٠٠٤) والعمل المسرحى "رجل الوسادة Kissenmann"، للكاتب "مارتن ماكدوناغ Martin McDonagh" (عام ٢٠٠٤)، والعمل المسرحى "عجوز كالكوتا Die Alte Von Kalkutta" للكاتب "هانوش ليفين Hanoch Levin" (عام ٢٠٠٧).

"ماريوس كوركسنيسكى Marius Kurkinski"، ممثل ومخرج مسرحى، أنهى دراسته فى الأكاديمية الوطنية للمسرح والسينما بمدينة صوفيا. بدأت مسيرته الفنية مع عمل مسرحى منفرد، صولو "دون جوان Don Juan"، طبقًا لنص "موليير Molier" فى عام ١٩٩٢، وواصل العمل أيضًا فى هذا الاتجاه فى السنوات التالية.

فى البداية تصادمت أعماله الإخراجية مع صدى المتناقضات. فى عام ١٩٩٧ حقق أداءه الأدبى الكبير "السيدة والكلب" كممثل نجاحًا، والذي جعل منه بين عشية وضحاها فنانًا متميزًا للدراما الفردية المعاصرة، والتى يقدمها حتى اليوم.

يبنى "كوركنيسكى" إخراجه المسرحى وفقًا لثلاثة محاور استراتيجية مركز السرد المسرحى النادر هو النص الأدبى. إنه يفهم الأداء المسرحى ويحتاج إليه كوسيلة "قراءة مسموعة "لكلمات أجنبية مكتوبة. وهذا يتطلب دقة وفاعلية فى صياغة النص، ولكن ليس تفسيرًا ذاتيًا.

لهذا الغرض "إعادة التدوير" يقف "ماريوس كوركنيسكى" على نحو ما بعد الحداثة فى أسلوب الخطاب المنبرى – الرومانسى.

الاستراتيجية الثانية تتمثل فى تكوين السرد الحرفى من خلال نقيض التصلب والفتات المحموم / الكلام فى تجسيد النص من خلال الجسد والصوت.

الاستراتيجية الثالثة تستهدف الجمهور.

يتمتع "كوركنيسكى "بموهبة خلاقة فى جذب الجمهور إلى ذلك، إلى الروايات التى يسردها والتى لا تدرك بطريقة عادية حسية أوعقلانية، ولكن من خلال نشوة الذات والتفانى فى سحر السرد.

مع الراحة والبراعة الفنية الراقية لمغنى قديم يدعوهم لمعايشة التمتع بالسرد الشفوى – الذى يفتقد فى التفاصيل، بالإضافة إلى الاختلاف فى أماكن المشاهدة الجانبية والتصرفات التى تزيد من حدة التوتر عن طريق تأجيل الحل.

خلال السبع أو الثمانى سنوات الأخيرة تحول كوركنيسكى إلى الإخراج المسرحى الانتقائى، حيث تقديمه لمتطلبات جديدة لأعماله الفردية، وبالطبع

يحتفظ بشكل أدائه الأدبى من فترة التسعينيات، فى حين منحها شُبهة صوفية التواضع أمام تقلبات الحياة المعقدة.

"إيلينا بانيوتوفا Elena Panajotova" ظهرت لأول مرة فى مجال الإخراج المسرحى عام ١٩٩٥، بإخراجها للعمل المسرحى "مقدمة فى الصورة"، للكاتبة "مارجريت مينكوف Margarit Minkov". فى الوقت نفسه أنهت دراسة دبلوم الإخراج والتمثيل المسرحى من قسم المسرح بجامعة بلغاريا الجديدة بالعاصمة صوفيا، فى عام ١٩٩٠ درست على يد المخرجة "فيتسكرشيا فيكاروفا Vazkresija Vicharova". باعتباره مكانًا بديلاً للدراسة فى مجال تأصيل المسرح الجسدى.

ومثل ذلك أيضًا كانت أعمالها الإخراجية التالية "٣×٣ أو الثلاث شقيقات"، طبقًا لنص "أنطون تشيخوف"، وإخراجها للعمل المسرحى "الرجل هو الرجل"، طبقًا لنص "بروتولد برشت" (عام ١٩٩٧). وكذلك تأثيرها على نحو فعال فى المشاريع الدولية الجارية لأبحاث مسرح الجسد والأداء المسرحى.

فى السنوات الأخيرة كانت المخرجة "بانيو توفا" تبحث دائمًا عن التداخلات الإنتاجية ومزيج لغة المسرح الجسدى والجغرافى مع النص الدرامى والموارد التى يستند عليها المسرح.

وهناك مثال قوى لهذا التحول يتمثل فى العمل المسرحى "إيجريلا Igrila" طبقًا لنص الكاتب "تيودور ديموف" (عام ١٩٩٩) ، والذى استند على الأداء الأدبى للعمل المسرحى "فلاوبرت Flaubert" للكاتبة "إيلين راشنيف" (عام ٢٠٠١).

النتائج المؤثرة والأكثر فاعلية وإقناعًا تسير اليوم فى اتجاهات عديدة فى بحث "إيلينا بانيوتوفا"، تتمثل فى إخراج العمل المسرحى "برناردا ألباس هاوس Bernarda Albas Haus" (عام ٢٠٠٥)، وقد تحقق كشكل هجين أساسًا بين دراما "فيدريكو جارتسيا لوركاس" وشخصيات فلامينكو Flanenco الإيقاعية والمكانية.

ولقد شاركت "بانيوتوفا" بهذا العمل فى بعض المهرجانات وحصلت على جائزة "البحث الأساسى فى مجال عناصر لغة المسرح".

فى المسرح البلغارى المعاصر يكتب ذلك كعودة رائعة، على درجة عالية من الاحتراف وإبداع مسرح الجسد، الذى يعنى أيضًا أشكال ووسائل ممارسات المسارح الأخرى التى تؤخذ فى الحسبان.

أخيرًا ننوه إلى أن قسم إدارة المسرح بوزارة الثقافة البلغارية يعمل على دعم وتطوير الدراما والمسرح فى بلغاريا وفقًا للأولوية الثقافية الوطنية وتتمثل مهمتها فى تعزيز المسرح البلغارى والعمل على السعى به إلى الأمام، وذلك بتوفير الدعم المالى والمعلوماتى لأنشطة البحث وتعزيز التعاون الدولى فى هذا المجال.

دولة أستونيا

مسرح الطليعة الأستونى

تقديم: انيلى سارو (1)Anneli Saro



العمل المسرحى: يوليا Julia
الأديب وليام شكسبير William Shakespeare
المسرح الدرامى بأستونيا / عام ٢٠٠٤
إخراج: تيت أوياسو Tiit Ojasoo

---

(١) "أنيلى سارو Anneli Saro"، أستاذ مشارك ووكيلة عميد بجامعة تارتو، وتعمل فى الوقت نفسه مديرة للجمعية الأستونية للعلوم المسرح. لديها العديد من الدراسات المنشودة حول سلوك الجمهور والأداء المسرحى وكذلك عن تاريخ المسرح الأستونى.

فى فترة التسعينيات من القرن الماضى - بعد استعادة الاستقلال لبلدان منطقة البلطيق - ظهرت فى الصحف الأستونية فى كثير من الأحيان إعلانات لشغل وظائف مختلفة للأشخاص الذين لم تتجاوز أعمارهم الخمس والثلاثين عامًا.

تتخفى وراء هذه النصوص قناعة، بأن الأشخاص الذين تتجاوز أعمارهم الخمس والثلاثين عامًا لا يمكنهم تقبل الشروط الجديدة أو التكيف مع الأوضاع الجديدة.

فى المجتمع الديمقراطى، على الشخص أن يتعلم فيه ويتدرب فى مجاله مدى الحياة، وهكذا يتأثر بأيديولوجية ما مثل التمييز على أساس السن.

فى الحياة اليومية يبقى هناك شئ متعلقًا من ذلك، يقول المثل: "الكلاب العجوزة صعبة تعلم النباح".

وهكذا ينتظر أيضًا فى المسرح الأستونى بأن يقدم كُتَّاب المسرح الشباب والمخرجين أشكالاً جديدة ومعرفة حياتية جديدة.

باعتبار مسرح الطليعة الأكثر أهمية فى فترة التسعينيات، فإنه يشير إلى الكاتب المسرحى والمخرج "ماتى أونت Mati Unt" (توفى عام ١٩٤٤)، الذى عمل بالمسرح الكبير باعتباره مؤسسة دولة لتقديم المسرح الدرامى الأستوانى، وتجريبه مع الجانب الجمالى لما بعد الحداثة.

عند الخط الفاصل بين التقليد والتجريب الطليعى فى المسرح الأستونى – لا يعنى بذلك الأفراد أو المؤسسات – لم يكن الأمر أبدًا واضحًا وصارمًا فى وقت ما، ودائمًا تسود سعادة التجريب.

ومع ذلك، مع "بيتر جالاكس Peeter Jalakas" (من مواليد ١٩٦١) فى فترة التسعينيات ظهرت شخصيته، التى أعادت بشكل واعٍ النظام السائد ونماذج قوة المعارضة. خلافًا لغالبية الممارسين للمسرح الأستونى، لم يدرس "جالاكس" بمدرسة المسرح، لكنه درس فى معهد تالين للتربية ، حيث تدرب على العمل مع مجموعات مسرح الهواة، وفى أواخر الثمانينيات ومطلع التسعينيات عمل كمساعد مخرج مع "أويجينو باربا Eungenio Barba"، "روبرتو سولى Roberto Ciulli" و "بينا بوش Pina Bauch".

بالإضافة إلى ذلك كانت المظاهر الموسيقية فى أعماله الإخراجية بالمسرح وكذلك بالمسرح الموسيقى ودراسته لعلم قيادة الأوركسترا تمثل كل تقدير وإعجاب.

تأتى المصالح المتباينة والحركات البحثية فى كتاباته للإخراج المسرحى كتعبير ينعكس فى خمس كلمات رئيسية، يمكن وصفها كالآتى: بدائل ، ثقافة شعبية، وسائط متعددة، ثقافات عابرة، التنوع.

لقد لعب "بيتر جالاكس" فى صورة المسرح الأستونى دورًا مميزًا فى حقل التجريب، كان دائمًا يتحرك على حدود المسرح؛ الحدود الفاصلة بين المسرح والدور الممثل، وبين المسرح ووسائط الإعلام الجديدة أو بين المسرح وغيره من الفنون.

كان اهتمامه بشكل خاص بمسألة الخاص والغريب، وفقًا لهوية الإنسان فى مجتمع ما بعد الحداثة.

لقد حدد "جالاكس" لنفسه دورًا للطوارئ سواء فى حياته اليومية أو فى عمله، إذ يقول :"لقد تعمدت ترك كل شئ للصدفة، لكن بشرط واحد - يجب أن تستغرق العينات وقتًا طويلاً، طالما أن الفرصة تعطى فرصة لتقديم الحق".

نشاط "جالاكس" لا يقل أهمية عن إخراجه المسرحى، باعتبار ذلك منظمًا لحياة المسرح الأستونى.

فى النصف الثانى من فترة الثمانينيات أحدث مسرح الأستوديو طفرة فى جميع أنحاد الاتحاد السوفيتى سابقًا.

كان "جالاكس" بمثابة البادئ لتكوين فرق مسرحية حرة عديدة:

- تأسيس مسرح الطلبة بمعهد تالين للتربية عام ١٩٨٥.

- تأسيس مسرح VAT عام ١٩٨٧ .

- تأسيس مسرح روتوكيلاكوند.

- تأسيس مسرح كرال عام ١٩٩٢، ومازال يعمل فى هذه الدراما حتى الآن. وهذا المسرح، مسرح كرال، يُعد أول مسرح أستونى خاص بعد الحرب العالمية الثانية. يعود اسم المسرح الفيلسوف والكاتب الاسترالى "سجموند فون كرال

"Sigismund Von Krahl" حيث أن أصله يعود إلى منطقة البلطيق. يمتلك هذا المسرح بمعنى خاص قديم في الحى القديم بمدينة تاين، ويتكون من حانة للموسيقى ومبنى يُعرف بالصندوق الأسود، وبوجه عام يحقق المبنى العديد من الوظائف: حيث إعداد مختبر بداخله لتطوير لغة المسرح وإعداد الممثلين، بالإضافة إلى تقديم الأداء المسرحى للأعمال التى تم إخراجها أمام الجمهور وتأجير أماكن المسرح للمشاريع الأخرى (وبوجه خاص المرتبطة بالرقص)، وأيضًا تنظيم سلسلة من المحاضرات، وغير ذلك.

فى بداية تأسيس المسرح عمل أساس المشروع مع إحدى الفرق، وفى عام ١٩٩٨ كان تأسيس فرقة دائمة.

بالفعل فى بداية فترة التسعينيات بدأ "جالاكسى" مع فرقته Ensemble فى المشاركة فى المهرجانات الدولية للمسرح.

ولقد أثرت النظرة الموجهة على الأقل للخارج فى جماليات الفرقة: فلقد انخفض جزء اللغة والقضايا المحلية. وكنتيجة إيجابية للرحلات الخارجية كانت نشأة المهرجان الدولى للمسرح عام ١٩٩٠ بمدينة راكفير الأستونية، والذى يلاقى نجاحًا كبيرًا حتى اليوم. عمل "جالاكسى" مديرًا فنيًا له على مدى سنوات طويلة.

النسخة اليدوية للإخراج المسرحى وعرض الموضوعات الخاصة "بجالاكسى" كانت فى الخمس عشرة سنة الأخيرة بصورة متزايدة مماثلة ومعترف بها، وفى القرن الجديد قد تحقق إضفاء الطابع الجمالى على المهنة، التى نالت المزيد من الاعتراف والاعتبار من قبل جمهور المسرح المتزايد.

الجدير بالملاحظة أن "جالاكسى" فى إخراجه المسرحى العادى والأصلى فى الوقت نفسه قد قدم، بالتعاون مع مصممة الرقصات الروسية "ساشا بيبليايف Sascha Pepeljajew"، على خشبة مسرح كرال العمل المسرحى ؛ بحر الإوز "Schwanensee" (٢٠٠٣)، باعتباره تفويضًا للباليه الكلاسيكى لـ "بيتر تشيكوفيسكى" فى لغة الرقص المعاصر.

لقد نشأ من رواية خيالية عملاً وجوديًا بشكل سياسى وهجائى: "في جزيرة ما نزل ثلاثة من رعاة البقر فى براميل معدنية، هؤلاء تناولهم النقاد باعتبارهم روتيارد Rothart، سيجفريد Siegfried أو أيضًا ماركس Marx، إنجلز Engels، لينين Lenin أو تروتسكى Trotski.

وفى نهاية المطاف لم يعد رقص الإوز يخضع لموسيقى تشيكوفيسكى، الخمول المنوم "لسيرغى" يدعو إلى تداخل الحركة، يأتى فيها التوتر بدلاً من التبعية والتهديد بدلاً من المصالحة.

لقد انتهت التجربة، وتعري الثوريون وطاروا إلى الخارج. إنها قصة حزينة للغاية بالرغم من أنها مضحكة فى شكلها الخارجى.

لقد توج هذا العمل المسرحى "بحر الإوز" بجائزة مهرجان المسرح بمدينة نيويورك، على أنه عمل مسرحى راقصى مبتكر، ولقد كان مدهشًا أيضًا للجمهور الأستوانى الأداء الراقص للممثل.

حيث تهيمن لقطات الفيديو على خشبة المسرح، لاستكشاف العلاقة بين فضاء المسرح الثلاثى الأبعاد وبين ميديا ثنائية الأبعاد، نجد أكثر من ذلك فى العمل المسرحى "بحر الإوز" فيما يتعلق بفضاء المسرح قبل صورة الفيديو.

"جالاكسى" نفسه يصف هذه التجربة هكذا" أنا أفهم أن الوضع بأكمله لما يسمى بمركز الثقل يعتمد على الوعى أو عدم الوعى".

عندما تتحرك الصورة فى حد ذاتها، ترتكز فى العادة وراء الشاشة. وهنا ينفتح الفضاء بالنسبة للجمهور فى الاتجاه الآخر.

فى المسرح يبقى على المرء أن يحاول وضع هذه النقطة الرئيسية أمام الشاشة ويجب أن تكون الصورة غير محكمة، حتى يسمح أن تملئ الشاشة من هذا الجانب بالطاقة.

إخراج مسرحى آخر "لجالاكس" تحت عنوان "القصيدة الدرامية الاستوانية "Estnisch Balladen (عام ٢٠٠٤)، والتى أعدت بالتعاون مع قائد الأوركسترا "تونو كاليوست Tonu Kaljuste؛ والراقص "أكى سوزوكى Aki suzuki".

يجمع هذا العمل المسرحى بين الأشكال الفنية والبحثية المتعددة: مجموعة عمل فنية من القصائد الدرامية الشعبية، الشخصية الرمزية للحركة الوطنية، والتى بها كان اللحن الموسيقى "لتورمس Tormis" للدورة الأولمبية لعام ١٩٨٠ ، الرقص كما لو كان فى عصر "بوتو Buto".

يقوم هذا الجانب السمعى على حفظ التراث الثقافى، والجانب المرئى يحتفظ بجماليات "بوتو". بطء "بوتو" يعمل على إلقاء الضوء على الفئات الخفية فى الحياة اليومية، التى تدرك من أغلبية الجمهور باعتبارهم قادة وطنيين، وفى الوقت نفسه يتمتعون بصلاحية عالمية.

إخراجه المسرحى الأخير كان لمسرحية "صيغة السعادة Die Glucksformel" (عام ٢٠٠٧)، كان من وحى العمل المسرحى "التاريخ القصير للوقت" للفزيائى والفيلسوف "شتيفان هوكينج Stephen Hawking، والتى تعالج آليات نشأة وحركة الكون وكذلك عام الإنسان.

مع مزيد من الاهتمام تتبع الجمهور الأستونى المحاولات الفنية للمخرج الشاب "تيت أوياسو Tiit Ojasoo، (من مواليد ١٩٧٧)، درس "أوياسو" بالمعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الموسيقى بأستونيا، حيث إخراجه للعمل المسرحى "روبرتو تسوكو Roberto Zucco" (عام ٢٠٠٣) وتقديم أطروحته النظرية حول مسألة الإخراجة المثالى، حيث انتقد بحدة عملية جدولة المسرحيات السائدة هناك.

من عمله المسرحى الأول، أدى الإخراج المسرحى النادر "لأوباسو" إلى وخز فى العين. مثلة مثل "ماتى أونيت Mati Unt" و "بيتر جالاكس"، يستطيع المرء أن يصنفه على أنه من مخرجى مسرح ما بعد الحداثة.

تميز الأعمال الإخراجية "لأوياسو"، تقريبًا بشكل دائم، على أنها تشير إلى "مسرح التحول"، الذى يكون فيه المسرح والتمثيل على مستوى معروف.

يستخدم "أوباسو" موادًا غير متجانسة، يوضح عن طريقها المعانى والوظائف المتناقضة.

فى أول محاولة "لأوباسو" بإخراج مسرحية "روبرتوتسكو؛ وإحضارها على خشبة المسرح، اعترض الممثلون على تقديم البروفات، حيث إن مشاهدها غير أخلاقية تقدم سلسلة حول سفاح قاتل.

فى المحاولة الثانية كانت على خشبة مسرح فانيمونى بمدينة تارتو عام ٢٠٠٢، حيث قدم العمل المسرحى بشكل مجرد من منطلق خفى وأسطورى، ثم ظهرت بعد ذلك الانفراجة.

كان مركز الإخراج المسرحى يتمثل فى قفص كبير، يحتجز فيه الممثلين ويشير إلى مجتمع منظم.

يعتبر المسرح الأستوانى بوجه عام أمينا على النص بشكل كبير: مهمة المخرج قبل كل شئ التفسير الصحيح للعمل المسرحى.

الإشارة الأولى للتحرر من النص كانت عند "أوياسو" فى إخراجه المسرحى "جوليت Julia" (عام ٢٠٠٤). انطلاقًا من نص "شكسبير" "روميو وجوليت، أضيفت إلى العمل المسرحى، بشكل نسبى فى اللهجة الاستونية العامية، تمت الترجمة وبرفقة مقطوعات غنائية لفرقة ليننجراد الروسية كنوع من العمل الموسيقى.

ومن هنا أصبح مسرح الحياة الوحشى والكاذب طريقًا لشوق الشباب لتقديم موضوعات حول الصدق والحب.

تولى "أوياسو" عام ٢٠٠٤ المسرح الكوميدى الذى أشرف على الإفلاس، أطلق عليه اسم "مسرح No 99" وأعد له إنسامبل من الشباب.

قام مسرح No 99 كمؤسسة فنية، كنوع من العد التنازلى بعد إخراج ٩٩ عملاً مسرحيًا يصل إلى نهايته. حملت كلمة "No" العديد من من التفسيرات، منها الرفض ثلاث مرات، مرة بالإنجليزية no ومرتان nine فى النطق الإنجليزى قريبة من كلمة nein فى اللغة الألمانية.

افتتاح أعمال مسرح No 99 عام ٢٠٠٥ بتقديم أعمال مسرحية "فى بعض الأحيان ينتاب المرء الشعور بأن الحياة تصل إلى نهايتها، وهناك يفتقد الحب، ، تمثل جزءًا من برنامج المسرح آنذاك وكذلك أيضًا مع تقاليد المسرح الأستونى.

فى مسرح No 99 يتجنب أوياسو المستوي المسرحى التحولى لصالح القضايا الاجتماعية للوصول للوضع المطلق للمبدأ الصحيح.

العمل المسرحى الروسى "الشباب الأستونى المتوقد" يتغذى من الحكايات الروسية عن طريق أستونيا، التى يقدم فيها الرجال الأستونيون باعتبارهم بطيئى الحركة ومنطويين على أنفسهم.

يُعد عنوان العمل المسرحى بمثابة مفتاح مهم من أمل فهم تخفيض الرغبة الذاتية للإخراج المسرحى، وأكثر من ذلك فإن عدم الوضوح من الوجهة السياسية، يُقدم على نمو أنواع استريو استفزازية.

يدور العمل المسرحى "الشباب الأستونى المتوقد" حول مجموعة من الرجال الأستونيين، الذين يصابون بالخوف من السقوط الذى لا مفر منه للغة والثقافة الأستونية فى حالة الاستمرار فى الانخفاض الديموغرافى، ولذلك يقررون إنقاذ الأمة من خلال تعدد الزوجات وبناء الأسر الكبيرة.

يحاول الإخراج المسرحى بهذا الانكسار الساخر أن يعالج المشاكل الاجتماعية المعاصرة فى المجتمع الأستونى، وأخيرًا وليس آخرًا فإن العلاقة بين أستونيا وروسيا قد حظيت على أهمية خاصة منذ أعمال الشغب التى وقعت فى أبريل ٢٠٠٧ .

عادة ما يعمل طلائع المسرح الأستونى في مسارح مرموقة. فقط "تاجو توبين Taago Tubin" (من مواليد ١٩٧١) يقف بعيدًا وبشكل واعٍ متجنبًا المؤسسات العالمية. وبدلاً من ذلك فقد وصل فى مدينة فورو (مسقط رأسه) بأعماله الإخراجية وبالتعاون مع ممثلين هواة إلى درجة عالية من الشهرة.

فورو Voru مدينة صغيرة يقطنها حوالى ١٤ ألف نسمة وتبعد عن العاصمة بحوالى ٢٥٠ كم، نادرًا ما تحدث فيها حفلات مسرحية أو موسيقية رسمية، لكن شهرتها تكمن فى لهجتها العامية الخاصة.

جميع الأعمال الإخراجية بمسرح مدينة فورو قدُمت باللهجة العامية للمدينة من ناحية وتستند على مؤلفات كُتاب مسرح أستونيين وعالميين من ناحية أخرى (من هؤلاء : "آرثر ميلر Arthur Miller) و "إدوارد آلبى Edward Albee".

يكمن إغراء الأعمال الإخراجية "لتوبين" بالدرجة الأولى من خلال سحر اللغة التى يستخدمها فى الإخراج، إذ تستمد صمودها من الاستحضار الطقوسى، حيث اللغة والبيئة المحلية والعقلية كل ذلك يشكل وحدة الفرقة.

عندما تستخدم اللهجة المحلية فى وظيفة هزلية على خشبة المسرح فى العادة، وأيضًا قبل كل شئ إحضار حالة من الترابط بين المسح الشعبى والكوميديا، حينئذ يتضمن الإخراج المسرحى بمدينة فورو بجانب اكتشاف التاريخ الثقافى الخاص مع المشاكل الاجتماعية القائمة، يجتمع هنا أيضًا كل من الارتفاع والانخفاض، وكل من الموهبة والهواية، فى شاعرية خاضعة.

فمستوى الإعجاب بالأداء المسرحى لم ينجح فقط من خلال مصممى المنظر المسرحى المحترفين والموسيقيين ومصممى الإضاءة وكذلك مصممى الرقصات. وباختصار يمكن القول بأن مخرجى المسرح فى فترة التسعينيات يتبعون بشكل كبير الاتجاهات الدولية الرسمية (إعادة البناء، الوسائط المتعددة وغير ذلك)، وفى الوقت نفسه التكيف مع الأدباء الكلاسيكيين.

على العكس من ذلك نجد أن المرء فى القرن الحادى والعشرين يبتعد عن النماذج الأجنبية كُمثل له، بل ويزداد عمقًا فى معنى أسس النص مع استخدام المادة الأسلوبية والجمالية فيما يفيد المحتوى.

هذا الفن الأيديولوجى يقوم على أساس من الفهم، بأن الطليعة وما بعد الحداثة أو المصطلحات البنيوية الأخرى تفقد فى قوة معناها فى القرن الجديد.

مزيد من المعلومات حول المسرح داخل وخارج استونيا

نشأت مؤسسة المسرح الأستوانية. انطلاقًا من جمعية المسرح الأستونى ورابطة مؤسسات الفنون التشكيلية، وعلى هذا النمو يؤدى العمل الذى اضطلعت به الوكالة الأستونية للدراما والمسرح.

منذ عام ١٩٩٥ تنظم كل سنتين مسابقة درامية بين الأعمال الدرامية الأستونية، هذا بالإضافة إلى توليها رعاية أعمال ترجمة الوثائق إلى اللغات الأجنبية، وأيضًا عمل إحصائيات عن الأعمال المسرحية والخطط ووسائل التمويل لدور المسارح المدعومة.

كوسوفو

تاريخ متأخر للمسرح الشاب

الكاتب: جيتون نتسيراج

Jeton Neziraj(١)



مشهد من مسرحية "المدينة النامية"
الكاتب: جيتون نتسيراج
مسرح أودا بمدينة بريشتينا
عام ٢٠٠٧
إخراج: فلورنت محمدى

Jeton Neziraj

Florent Mehmeti

---

(١) "جيتون نتسيراج Jeton Nezirag كاتب مسرحى وناقد فى الكوسوفو. أعماله المسرحية قدمت على العديد من خشبات المسرح فى كوسوفو، منها على خشبة المسرح الوطنى. ولقد ترجمت بعض أعماله للغة الإنجليزية والمقدونية والفرنسية والبلغارية. يعتبر "نتسيراج" مؤسس ومدير مركز الوسائط المتعددة فى بريشتينا.

تاريخ متأخر للمسرح الشاب

المسرح فى كوسوفو لديه نسبيًا تاريخ حديث. فلقد أنشئت أولى الفرق المسرحية بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية فى مدن بريزين، بريشتينا ومتروفيتشا، وفى وقت لاحق فى مدن جياكوف، جيلان وبيا وغيرها من المدن الأخرى بكوسوفو.

لقد وحدت هذه المسارح هواة متحمسين لديهم شغف بالعمل المسرحى. الأداءات المسرحية فى ذلك حتى فترة الستينيات كانت تركز أساسًا على حرب العصابات ضد الاحتلال . لقد كان مسرحًا أيديولوجيًا وتعليميًا يشتمل على أنماط مألوفة آنذاك حول شجاعة المقاتلين والأبطال الشيوعيين، الذين يتحدون العدو الألمانى والبرجوازية الموجودة فى البلاد.

مع بداية حقبة الستينيات برز تحول مُزهل فى تاريخ المسرح بكوسوفو. العمل المسرحى "إرفيجا Ervehja" الذى عرض تخليدًا لذكرى المتوفى "محرم قنا" وعُرض من المسرح الشعبى الإقليمى بكوسوفو، يؤثر بروح جديدة فى حياة مواطنى كوسوفو وأيضًا يحد من الكلاشيهات السائدة والموجودة حتى ذلك الوقت.

إنها دراما قوية عن الحب وما قيل عنه، بأن المخرج كان يستوحى إخراجه من واقع تجاربه الخاصة.

لقد أحضرت فترة الستينيات والسبعينيات للمرة الأولى أعمال "بيكيت" و "شكسبير" وغيرهم من مشاهير مؤلفى المسرح العالميين إلى خشبة المسرح بكوسوفو.

لقد كان المسرح الشعبى فى كوسوفو فى ذلك الوقت واحدًا من أشهر المسارح بدولة يوغسلافيا السابقة. وفى هذا الوقت أيضًا نشأ جيل جديد من مخرجى المسرح والممثلين، حيث كان تأهيلهم فى مدن عديدة (ولاسيما فى مدن بلجراد، زغرب، سرايفو وليوبليانا).

من أشهر مخرجى المسرح فى فترة الثمانينيات "فاضل حيزاج Fadil Hysaj"، "أجيم سوبى Agim Sopi" و "سلامى تاراكو Selami Taraku" وغيرهم.

مع التطورات السياسية الدرامية فى فترة الثمانينيات حملت أيضًا الروح المسرحية فى الكوسوفو نقلة جديدة.

لقد أصبح من المستحيل مد الجمهور بموضوعات وطنية وأعمال مسرحية محملة بدوافع ألبانية فى شكل مباشر. وهكذا يبدأ صناع المسرح الألبان أكثر فأكثر باستخدام رموز وعلامات خاصة للمسرح من أجل عملية التواصل.

من هذه الرموز ما هو عالمى، وبالطبع أيضًا يوجد ما هو مفهوم بالنسبة للجمهور الألبانى. من هذه الرموز: رمز الحصان الأبيض يشير إلى الحرية، رمز السحابة السوداء يشير إلى العنف ورمز الصليب يعبر عن المعاناة. تصبح"النار" بمثابة رمز لإعلان الحرب ويستخدم على نطاق واسع بمثل قوة سُترة من الجلد .

وغير ذلك بطبيعة الحال تظهر هذه الرموز وغيرها من رموز ذات دلالات مختلفة.

فى تلك الأثناء قُبض على بعض صناع المسرح وتم إيداعهم السجن، بل وتم حظر عرض بعض الأعمال المسرحية منذ أدائها الأول

أهم الاضطرابات السياسية كانت مع بداية التسعينيات والقمع من جانب نظام "ميلوسيفيتش" وتوفير مناخ غير مناسب للمسرح فى كوسوفو.

فى الواقع كانت النتيجة إما غلق أغلب المسارح أو إدارتها من قبل الموالين لنظام "ميلوسيفيتش". ولقد لقي المسرح الشعبى بكوسوفو نفس المصير. بل وتم أيضًا وقف غالبية الممثلين والمخرجين الكوسوفيين عن العمل.

لما يقرب من عشر سنوات لم نجد هناك إلا القليل فقط من الأداءات المسرحية التى تعرض باللغة الألبانية. بل ومن الواضح أن أى إنتاج مسرحى لابد وأن يمر من خلال فلتر الرقابة على المصنفات الفنية التابع للإدارة الصربية الجديدة.

فى عدد قليل من العروض يبذل الفنانون الألبان قصارى جهودهم لمعالجة مختلف الموضوعات الراهنة ونماذج الأوضاع السياسية والاجتماعية الوطنية.

واحد من أهم العروض الناجحة فى ذلك الوقت كان العرض المسرحى "الليلة الأخيرة بجولى أوتوك" للمخرج المسرحى "خيفات قوراج Xhevat Qorraj"، الذى

يروى عن مآسى وقتل السجناء الألبان فى أحد سجون يوغسلافيا سيئة السمعة على يد العصابات المسلحة.

هذا العمل المسرحى قد أعيد عرضه مئات المرات، ولكن بعد انتهاءالحرب فى عام ١٩٩٩قدم هذا العرض أيضًا دون جدوى.

مسرح "دودونا" بمثابة شاعر المقاومة

الحياة الثقافية فى كوسوفو فى الفترة من عام ١٩٩٢ إلى عام ١٩٩٨ كان مرتبطة بمسرح "دودونا"، مسرح للأطفال والشباب، والذى أسس فى بداية التسعينيات فى منطقة على مشارف مدينة بريشتينا. فى تلك الفترة وحتى انتهاء الحرب بقى هذا المسرح عمليًا المكان الوحيد في كوسوفو، الذى يقدم مختلف الأنشطة الثقافية باللغة الألبانية.

هذا المسرح، يشتمل على عدد ١٦٢ مقعدًا للجمهور وخشبة مسرح صغيرة، يستقبل يوميًا أعدادًا كبيرة من الجمهور لمشاهدة حتى خمس حفلات ولقاءات ثقافية مختلفة.

ينظم فى هذا المسرح معرضًا للكتاب، حفلات موسيقى الروك ومعرضًا للمقتنيات بالإضافة إلى عروض مسرحية للأطفال والشباب.

بعد غلق جامعة كوسوفو أنشأ الألبان نظامًا تربويًا موازيًا، فيه تستخدم المنازل الخاصة وحجرات البدروم للدراسة بديلاً عن مبانى الجامعة.

بالنسبة للأداءات المسرحية يستخدم طلاب الفنون المسرحية خشبة مسرح "دودونا" وأيضًا غرفة خاصة فوق سطح إحدى البنايات.

يؤدى مسرح "دودونا" فى الغالب عروضًا مسرحية كوميدية ولكن ليس نادرًا أيضًا تقديم بعض الأعمال الدرامية لكتاب مسرح من جميع أنحاء العالم.

من هذه الأعمال، العمل المسرحى "انتظار جودوت" للكاتب المسرحى "بيكيت" (عام ١٩٩٥)، ويقدم فى هذا العرض نموذج مصغر لدبابة.

فى هذا الإخراج المسرحى، للمخرج "فاضل حازجى"، يصبح "جودوت" بوصفه رمزًا للحرية، التى لم تأت بعد. نماذج الدبابات والعناصر الأخرى فى الأداء المسرحى توصى بأن الوضع فى البلد مكبل بالعنف والقمع، الذى يمارسه "ميلوسيفيتش" على المواطنين الألبان.

نفس المخرج أخرج للمسرح أيضًا العمل المسرحى "الكراسى" للكاتب "أيونيسكو"، وهو عمل مسرحى يظهر بمثابة مجاز للفراغ الروحى والعُزلة التى كانت سائدة فى ذلك الوقت فى كوسوفو.

العمل الأول كان من سلسلة كوميدية ناجحة من ذلك الوقت، من هذه الأعمال، العمل المسرحى "بروفيسور"، حقيقة إننى موهبة طبيعية". قُدم هذا العمل المسرحى تخليدًا لذكرى المخرج والممثل المسرحى "فاروق بيجولى"، وعرضت المسرحية ٣٦٠ مرة.

بوجه عام كانت قاعة هذا المسرح مليئة باستمرار ، وغالبًا ما خلعت الأبواب لتبقى مفتوحة بشكل دائم لدخول الجمهور، بل وصل الأمر أيضًا بقفز بعض الأفراد من الجمهور من فوق الأسوار للدخول إلى داخل المسرح لمشاهدة العروض المسرحية.

فى هذا المناخ الملئ بالعنف الذى يسود فى الخارج، كان هذا المسرح شبيها بواحة صغيرة، مثل حجرة يستطيع المرء أن يتنفس فيها بحرية ويشعر بكرامة الإنسان.

لقد تقمص مسرح "دودونا" وراء رمز "التفاحة المحرمة"، عندما يذهب الخوف من وسط الجمهور من ظهور البوليس الصربى، بالطبع يأتى الجمهور إلى المسرح لمشاهدة العروض المسرحية غالبًا ما ينام الممثلون بداخل المسرح، حيث إن السفر بالليل كان مجازفة خطرة.

بعد انتهاء العرض المسرحى يأمر البوليس الصربى الممثلين بحرق العلم الألبانى الذى يستخدم ضمن لوازم المسرح.

المسرحية الراقصة "أوديسا الألبانية Odicea Shqiptare" لمصمم الرقصات "أبى نوكشيقى" مُنعت من قبل السلطات الصربية فى ليلة الافتتاح ، بحجة أنها تتضمن عناصر وطنية ألبانية.

وفى تلك الأثناء قُتل الممثل "خيلادين كوراج Xheladin Kurtaj"، الذى شكل مع ممثلين آخرين خلايا جيش التحرير بكوسوفو، للقتال ضد العدوان الصربى.

لقد واصل مسرح "دودونا" برنامجه لخمسة أيام قبل بدء قصف طيران حلف الناتو لواحدات البوليس والجيش الصربى.

فى تلك الأيام قتلت مجموعة صربية إرهابية غير معروفة الممثلة "أدريانا عبد الله Adriana Abdullahu" وجرح آخرون كانوا معها.

كانت "أدريانا" ممثلة ذات موهبة عالية من بين ممثلات جيلها، ولقد أنهت دراستها قبل موتها بوقت قصير.

خلال حرب كوسوفو عام ١٩٩٩ أقام غالبية الفنانين من كوسوفو كلاجئين فى ألبانيا ومقدونيا. وفى ذكل الوقت عملت بعض فئات الفنانين مع اللاجئين فى معسكرات اللجوء المختلفة، حيث أنجز بشكل أساسى أعمالاً مسرحية للأطفال.

مسرح "دودونا؛ والذى عُرف باسم "دودونا فى المنفى"، أخرج العمل المسرحى "أودينز Audienz" من أعمال الكاتب "هافيل Havel" وبإشراف المخرج الشاب "فاتوس بريشا Fatos Bericha". عندما علم "هافيل" بذلك بعث للمسرح برسالة لدعم عملهم هذا وأعرب عن سعادته للغاية بأن عمله يُعرض فى وسط اللاجئين.

فى عضون ذلك أخرجت مجموعة أخرى من الفنانين فى ألبانيا العمل المسرحى "حلم ليلة صيف Sommernachtstraum" للأديب "شكسبير" "عُرضت فى معسكرات اللجوء الموجودة بمناطق مختلفة فى ألبانيا تولى الإخراج فى هذا العمل المسرحى "أحيم سليمى" مخرج وطبيب نفسانى، والذى أعد أيضًا أداءات مسرحية أخرى بالمسارح الشعبية المختلفة.

الالتزام بالعمل وسط اللاجئين جاء خلال هذه الفترة من الممثلة المشهورة "فينسا ردجريف Venesa Redgrev"، لقد ساعدت فى إعداد وإخراج دراما "من المخطئ، فى أن أكون ألبانيًا" للكاتب "أنور بتروفيتس".

المسرح الحديث بعد انتهاء الحرب.

بعد انتهاء الحرب بدأ المسرح فى كوسوفو وبشكل خاص المسرح الوطنى (سابقًا المسرح الشعبى) بقدر كبير من الحماس والدوافع، بالرغم من أن جراح الحرب والخسائر متأصلة فى النفس بشكل كبير.

من أول الأعمال المسرحية بعد الحرب، كان العمل المسرحى "هاملت" للأديب شكسبير، والذى أحضره إلى خشبة المسرح الوطنى المخرج الإنجليزى "دافيد جوتهارد David Gothard".

"هاملت" باعتباره عملا مسرحيا أصبح واقعيًا، قدمه الجمهور الألبانى أمام معضلة الانتقام. يروى أحد الممثلين فى أحد المشاهد المسرحية عن مصيره وقدره الخاص. أثناء فترة الحرب أختطف من قبل جنود الصرب. بعد أن ضربوه، طلبوا منه أن يسرد لهم شيئًا من أعمال "شكسبير". اختار الممثل "أكون أو لا أكون"، الورطة كان ذلك فى هذه اللحظة ما اجتمع فى ذهنه: عما إذا كان سيموت أو يبقى على قيد الحياة.

إن العمل المسرحى "هاملت" من أكثر الأعمال المسرحية نجاحًا فى السنوات الأولى بعد انتهاء الحرب فى كوسوفو. لقد استمر العرض على مدى سنتين فى هذا المسرح؛ وهذا الحظ السعيد لم يناله عملاً مسرحيًا آخر.

بعد مرور بعض الوقت قدم المخرج نفسه على خشبة المسرح الوطنى، العمل المسرحى "ماكبيث Macbeth" متضمنًا تقاريرًا من الحرب التى دارت رحاها فى مقدونيا عام ٢٠٠٢ .

بعد انتهاء الحرب رسخت الكثير من الأعمال المسرحية الكوسوفية عن الحرب فى ذهن الكثير أو القليل من المسرح الوثائقى أعماقًا سامية.

إلا أن معظم الفنانين بوجه عام يأخذون مسافة ما من الموضوعات التى تتحدث عن الحرب أو يتحدثون عن ذلك بشكل غير مباشر.

المخرج الشاب "بكيم لومى Bekim Lumi" حقق العمل المسرحى "ساعة الدرس" للكاتب "أيونيسكو" مع ممثل فى الدور الرئيسى يتذكر القليل عن "هتلر" والضحية التى تمثل على كرسى الإعدام.

إن الأداء المسرحى بالكامل ما هو إلا استعارة مجازية للنزعة البشرية وإعمال العنف ضد الآخرين.

من الواضح أن موضوع العمل المسرحى عالميًا على الرغم من أن الإشارة لمعاناة الألبان أثناء الحرب كانت واضحة.

هذا الأداء المسرحى يُدعم من قبل النقاد بكوسوفو، إذ يعدونه من أفضل الأعمال المسرحية لمخرج كوسوفى.

العمل المسرحى "ساعة الدرس" للكاتب "بكيم لومى" عُرض أيضًا فى اليونان وفرنسا وأخيرًا فى سويسرا، حيث توج بجائزة رئيسية فى مهرجان المسرح Lugano.

رغم كل شئ فإن نجاح الأعمال المسرحية الكوسوفية فى السنوات الأخيرة تُعد على الأصابع. يبقى الجزء الأكبر لصناعة المسرح ليس كمحاولة فاشلة فى قطار الزمن. جيل الوسط من المخرجين، منهم : فاضل حيزاج"، "عيسى قوسيا" و "أجيم سوبى"، قد أخرجوا للمسرح أعمالاً جديدة. بالطبع نظرتهم إلى المسرح مصابة بأشياء بالية عديدة لمسرح يُعاد تجهيزه إلى حد ما.

المخرج "فاضل حيزاج" يهمه فى المقام الأول الإخراج للمسرح السياسى، لا يشير ذلك إلى مرة واحدة، النجاح الكبير الذى لقيه فى السنوات الأخيرة من إخراجه لأعمال مسرحية عديدة. إنه يقدم على خشبة المسرح أعمال إخراجية عديدة منها:

"أوريسته Orestie" للكاتب اليونانى "أشيلوس Aischylos"، والعمل "العرض الأخير" لـ "حيزاج" نفسه، و "الملك لير King Lear" للأديب "شكسبير" وغيرهم.

فى العمل المسرحى "الملك لير" يقدم امخرج فى المشاهد المسرحية واحدًا من أشهر الممثلين اليوغسلاف فى السينما والمسرح، الممثل "فاروق بجولى"، والذى توفى بعد ذلك ببضعة شهور من حفل الافتتاح ، بفعل مرض ألم به. العمل المسرحى "العرض الأخير" لحيزاج يُعد نوعًا من وصية من عهد مضى وانقضى، والتى تهدف إلى الكشف عن "أبطال ومنافقى الخرافات وأيضًا الكشف عن الجانب المظلم لعالم الألبان.

"عيس قوسيا" مع ذلك، وقبل كل شئ معروف كمخرج سينمائى، أخرج للمسرح بعض الأعمال ذات الصبغة السياسية، لكنه يستخدم أيضًا على النقيض من "حيزاج"، الذى يفضل المسرح المشهدى، مسرح العبث بالدرجة الأولى، للحديث عن السياسة اليومية التى ترتبط أجزاؤها من خلال ما يلفظ به الشعب عن الديكتاتور.

من الواضح أن فترة الانتطاع لأكثر من عشر سنوات قد تركت أثرًا لدي جيل المخرجين القدامى.

لم يواصل الجانب الجمالى للمسرح تطوره وأيضًا نهجه من حيث المحتوى قد تجمد.

آثار هذه الواقع المسرحى فى فترة التسعينيات وهذا الفراغ ظهرت ملامحه أيضًا لدى الجمهور، اهتمامهم بالمسرح قد انخفض بدرجة كبيرة.

أزمة الجمهور فى المسرح الكوسوفى قد ازدادت، وخاصة فقد الآليات لعلاج الأزمة. تعمق هذه الأزمة يرجع أساسًا إلى عدم وجود توجيه لجيل المخرجين، الذين لا يستطيعون إصلاح المسرح الكوسوفى والذى يعتبره الكثيرون أنه قد مات من الناحية العملية.

ومع ذلك ثمة هناك جيل جديد من المخرجين الشباب، يحققون نجاحات حتى نقطة معينة بالمسرح الكوسوفى.

بعد نجاح العمل المسرحى "ساعة الدرس" للكاتب "أيونيسكو" أخرج المخرج "بكيم لومى" فى الوقت نفسه لمسرح "دودونا" العمل المسرحى "جالان Galan" للكاتب "سلافومير مروتسك Slavomir Mrozhek" : تحضر "جالان" معها تجمع مسرحى ضخم؛ يروى "لومى Lumi" مرة أخرى عن آلام البشر ، بأنهم يمارسون العنف. هناك شخصان ينتظران "جالان"، إذ يريدان قتلها. ولا يعلم أحد، من هى "جالان"، ومتى تأتى. فى الواقع إن هذين السؤالين غير مهمين. يرى الجمهور فى "جالان" أنها ضحية لعملية قتل، ويجد أنه نفسه فى عصر "ميلوسوفيتش" مرة أخرى، عندما كان ذلك كافيًا أن يكون المرء ألبانيا حتى يصبح هدفًا للعنف والإرهاب.

فى علمين مسرحيين آخرين بالمسرح الوطنى بكوسوفو، "الدُب Der Ber" للكاتب "تشيخوف Tschechow" والعمل المسرحى "منزل برناندا ألبا Bernanda Albas Haus" للكاتبة "لوركا Lorca"، يواصل "لومى" طريقة "مسرح الفقراء"، الذى يتضمن خشبة مسرح فارغة من خلال استخدام ممثلين أقوياء ودقيقين فى أعمالهم.

بوجه عام فإن "لومى؛ مخرج مسرحى مرهف الحس إلى حدٍ كبير، فيما يختص بالتفاصيل والأناقة الظاهرية. نعم، إن أعماله الإخراجية تتمتع بشعبية كبيرة.

مخرج مسرحى يتمتع بحس مرهف بشكل خاص يكون المسرح أيضًا فى المقابل ذا رونق خاص. العمل المسرحى "الطيران نحو عش طائر الوقواق Einer

"Dale Wasserman للكاتب "دالى فاسرمان "Flog Uber das Kuckucksnest
وإخراج "بوكش Bokshis"، الذى يعد من أنجح الأعمال الإخراجية فى السنوات الأخيرة بالمسرح الوطنى بكوسوفو.

الحياة فى كوسوفو بعد انتهاء الحرب، الذى تسبب فى فوضى عارمة بالبلاد، تبدو شخصية "فاسرمان" قريبة من ذلك.

فى هذا العمل المسرحى ضم ؛بوكش" بعض أحسن الممثلين الكوسوفيين من جيل الشباب، من هؤلاء "أرموند مورينا Armond Morina" (الذى مثل من قبل دور "هاملت" و "ماركبيث"، "لوان ياها Luan Jaha"، أربن كاستراتى Arben Kastrati" وآخرين.

وبدون شك يجب الإشارة أيضًا إلى "فلورنت محمدى Florent Mehmeti" كواحد من جيل المخرجين الشباب الجديد، فهو أحد مؤسسى مسرح "أودا" المستقل ومديره الحالى. من بين الآخرين حقق "محمدى" نجاحات بالمسرح الوطنى بكوسوفو بإخراجه للعمل المسرحى "وردة الوشم Die Tatawierte Rose" للكاتب "تنيس ويليامز Williams".

فى هذا الإخراج المسرحى وكذلك إخراج العمل المسرحى "نمو المدينة die Stadt Waechst" (عام ٢٠٠٧) استخدام "محمدى" في الغالب ديكورات يونانية قديمة، لخلق صور مؤثرة وبناء علاقة حميمة بين الشخصيات والجمهور.

المخرجون الضيوف فى كوسوفو

عندما لم ينجح مخرجو المسرح فى كوسوفو، فى إعطاء المسرح شخصية، ولا يعملون على إحراز تقدمه بمزيد من التجارب والأبحاث، تكون المحاولة فى هذا الاتجاه تلبية لدعوة مخرجين ضيوف، الذين يعملون فى كوسوفو فى السنوات الثمانى الأولى بعد انتهاء الحرب.

الغالبية العظمى منهم تلقوا الدعوة من مركز الوسائط المتعددة بمدينة بريشتينا، ولكن أيضًا من المسرح الوطنى بكوسوفو ومن مسرح جياكوفا.

العروض المسرحية لهؤلاء المخرجين الضيوف أثرت بشكل خاص على روح المسرح المعاصر، الذى كان المسرح فى كوسوفو فى حاجة شديدة إليه فى السنوات الأخيرة.

وقد سبق أن ذكرنا الأعمال المسرحية "هاملت" و "ماكبيث" للمخرج الإنجليزى "دافيد جوتهارد". لقد عاد إلى كوسوفو عام ٢٠٠٧، لإنجاز عمل مسرحى للأطفال بالتعاون مع مركز الوسائط المتعددة، تحت عنوان "الجسر Die Bruecke"، ولقد لاقت إقبالاً جيدًا من الجمهور.

العمل المسرحى الذى لاقى نجاحًا كبيرًا أيضًا كان تحت عنوان "قصر الأحلام Der Palas der Traeume"، وهو عمل مسرحى وفقًا لرواية "إسماعيل قادر" وبإخراج المخرج الضيف القادم من ألبانيا "ألتين باشا Altin Basha". نُفذ هذا العمل المسرحى كإنتاج مشترك بين المسرح الوطنى فى كوسوفو والمسرح الوطنى فى ألبانيا وكذلك المسرح الوطنى الألبانى فى مقدونيا.

العنف والهوس وجنون العظمة لنظام حكم ديكتاتورى، غطس فى الدماء وحكم بإجرام، وهذه أهم الإشارات التى تلاحظ فى إخراج "باشا" للعمل المسرحى "قصر الأحلام".

المخرج الألمانى "هولجر تسيبلر Holger Zibler" قدم أيضًا فى كوسوفو عملين مسرحيين بمسرح جياكوفا. العمل المسرحى "صوت الإنسان Die menschliche Stimme" للكاتب "يان كوكتاو Jean Cocteau".

إخراج "تسيبلر" لهذا العمل يُعد بدون شك من أفضل العروض المسرحية التى قدمت فى السنوات الأخيرة بمسرح جياكوفا.

بوجه عام يشير برنامج العروض المسرحية فى السنوات القليلة الماضية إلى أعمال إخراج مسرحى متوسطة وتفتقر إلى الجهود المبذولة للإصلاح واستقرار فى جدول المسرحيات.

الجانب الجمالي الذى يُعرض هناك فى معظم الحالات، كان معبأ تمامًا بأعمال الفولكلور التى تتجاهل رغبات الجمهور فى الوقت الحاضر.

لقد عمل العديد من المخرجين الضيوف من ألبانيا بمسرح جيا كوفا، لكن للأسف ودون استثناء، قد حققت هذه الأعمال نجاحًا ضئيلاً.

فى الوقت الحاضر توجد أربعة مسارح بمدينة بريشتينا، تهتم بتنشيط مؤسسة المسرح. فيما يتعلق بالمسرح يقول الكثير من الناس المسرحين، بأن هناك "ثلاثة مسارح ونصف". وهذا النصف يشير إلى مسرح الأب الصغير، الذى أسس من الممثل المشهور الكوسوفى "أنور بتروفيتش".

وهذا المسرح لم يتمكن للأسف من الحصول على مرجع ثابت أو صورة خاصة عن شخصيته.

استمرارية وجودها كانت تتوقف على الأزمة المالية وقبل كل شئ الركود وسط الجمهور الذى أصبح عن المشكوك فيه، أصيب بذلك جميع دور العرض فى كوسوفو دون استثناء قد سبق ذكر مسرح دودونا ودوره الاستثنائى فى الحياة الثقافية والسياسية فى كوسوفو فى فترة التسعينيات.

دودونا هو مسرح مدينة بريشتينا ويمول جزئيًا من مجتمع بريشتينا. ولكن للأسف فقد هذا المسرح تدفق جمهوره بسبب عدم وجود إدارة خاصة فاعلة.

يتم العمل وفقًا لنظام Ad-hoc ونادرًا ما يعرف المرء، كيف سيكون برنامج العروض المسرحية فى الأشهر التالية. يوجد فى إطار هذا المسرح أيضًا ما يعرف بـ "خشبة مسرح الصباح"، يُعرض فوقها كل يوم أحد من كل أسبوع مسرحًا للعرائس. لكن للأسف الأداءات المسرحية لمسرح العرائس قبل أى شئ تعليمية ومحملة بالمواعظ وصور نمطية بشكل كامل لجمالية مسرح قد عفا عليه الزمن.

المسارح المستقلة والفرق المسرحية

الشئ الذى كانت كوسوفو تفتقده فى السنوات الأخيرة هو المسارح المستقلة والفرق المسرحية . بخلاف مسرح أود والمسرح الأب لا يوجد هناك مسرح مستقلا آخر.

ما يتعلق بالفرق المسرحية التى أسست بعد انتهاء الحرب، باستثناء مركز الوسائط المتعددة لم يكتب للكثير من غيره البقاء. بعضها قد قدم عملاً أو عملين للمسرح ثم توارى بعد ذلك عن الأنظار.

مسرح كوسوفو، المؤسس والمدار من معد الدراما والمخرج المسرحى "حقيف موليقى Haqif Muliqi"، يُعد شركة مسرحية قدمت بعض الأعمال المسرحية التى لاقت نجاحًا فى الداخل والخارج بفضل الإدارة الناجحة نسبيًا.

لقد أسس مركز الوسائط المتعددة عام ٢٠٠٢ وأدير بواسطة مجموعة من الفنانين الشباب ويُعد بمثابة قصة نجاح للمسرح فى كوسوفو. أول عمل مسرحى لهذا المركز كان إنتاجًا مشتركًا مع مجموعة المسرح الفرنسية، والتى كُتبت من قبل مجموعة مكونة من تسعة دراميين كوسوفيين وبعد ذلك أنتجت فى كوسوفو.

العمل المسرحى "رحلة إلى أونميكستان Die Raeise nach Unmikstan" تحت إخراج المخرج الفرنسى Dominique Dolmieu" فى فترة ما بعد الحرب، وفى مكان تحت إشراف الأمم المتحدة ، كما كان يعتقد الكثيرون، لقد قدم نوعًا من "الاستعمار الحديث". قدم هذا الأداء المسرحى فى بعض المسارح منها مسرح أودا فى مدينة بريشتينا.

فى البداية كان نشاط مركز الوسائط المتعددة فى مجال مسرح الطفل بشكل خاص، باعتباره جزءًا من المركز متعلق بتنمية مسرح الطفل، وهذا القطاع معروف على المستوى الدولى تحت مسمى الأحرف الإنجليزية CCTD. وهذا القطاع قد عمل على تنمية جانب جمالى جديد لمسرح الطفل، والذى فيه تقدم أعمال

مسرحية أصلية ممثلون محترفون فى العملية (والتى لم تكن فى السابق ممارسة شائعة) والتعامل مع الموضوعات التى كانت فى السابق فى مجال مسرح الطفل من المحرمات. من هذه الأعمال المسرحية، العمل المسرحى "الدرس المحرم"، كتبه مجموعة من الدراميين الشباب طبقًا لمبدأ دراما "موزيك Mozaik".

أخرجت هذا العمل المسرحى "جاريث بوترس Gareth Potters" من مدينة ويلز، تتحدث مع الأطفال عن الجنس وغيره من المحرمات بالنسبة للأطفال. وجه أقدم مخرجى المسرح انتقادًا لهذا العمل المسرحى، لأن ذلك يهدف إلى "تدهور الحالة الصحية للأطفال". فى أحدى المدن الصغيرة لم يسمح بعرض هذا الأداء المسرحى على أساس أنه يعامل "موضوعًا لا ينبغى أن يعرف أطفالنا عنه شيئًا".

ومع ذلك كان هناك نجاح واضح من تقديم هذا الأداء المسرحى. وعند البعض أنه يحسن وضع الشباب وإصلاحهم ضد الجرائم الجنسية. هناك عمل مسرحى آخر قدمه قطاع CCTD وهو "أطول فصل شتاء Der Laengste Winter"، رواية قالتها عائلة كوسوفية، تروى فيها عن عذاب الانتظار لأحد المفقودين من أفراد العائلة أثناء الحرب بقى على قيد الحياة. بشكل متواز قدم هذا الأداء المسرحى باللغة الألبانية وممثلين ألبان وكذلك باللغة الصربية وممثلين من الصرب. ولقد نظم هذا العمل بالاشتراك مع مكتب البعثة القانونية الطبية (UNMIK_ Buro) وعرض فى المدرسة الإعدادية بكوسوفو.

أخرج هذا العمل المسرحى بنسختيه الألبانية والصربية المخرج الإنجليزي "يوناتان تشادويك Jonathan Chadwick".

فى العامين الماضيين وجد مركز الوسائط المتعددة نظره أيضًا إلى مسرح الكبار ، وكان اهتمامه بالدرجة الأولى بمسرح ذات إعداد درامى، وفضاء مسرحى واللغة فى حقل التجريب.

يمكن أن تكون هذه البعثة كمحاولة مفهومة، فى المسرح الأوروبى إحضار مخرجين مسرح معترف بهم فى كوسوفو وكذلك إنتاج مشترك مع المسرح الأوروبى قابل للتحقيق.

المخرجون الضيوف الذين عملوا بالاشتراك مع مركز الوسائط المتعددة، جاء معظمهم من أوروبا، ولكن أيضًا من كندا (مثل : مايكل ديفين Michael Devine) ومن أمريكا (مثل: سكوت ستراد Scott Strode).

من بين أنجح الأداءات المسرحية لمركز الوسائط المتعددة، العمل المسرحى Enea 06 (نهاية عام ٢٠٠٦) حققه وأخرجه المخرج الكندى المشهو "مايكل ديفين". العمل المسرحى Enea 06 يتألف من عملين قصيرين مرتبطين من خلال الموضوع والأشخاص.

قدم هذا الأداء المسرحى فى كوسوفو ومقدونيا وألمانيا (برلين)، حيث كان الجمهور فى المقام الأول من المهاجرين الألبان.

بعد هذا العمل المسرحى حقق مركز الوسائط المتعددة واحدًا من أكبر المشاريع المسرحية فى كوسوفو بعد انتهاء الحرب.

العمل المسرحى "العشاء الأخير Das Letzte Abendmah" أُعد من "نتسراج Neziraj" و "تونر zohner" فى شهر فبراير عام ٢٠٠٧ كعمل مشترك مع مؤسسة "ماركوس تونر" للمسرح بسويسرا. فريق فنانين مشترك من الكوسوفو وسويسرا يعمل لمدة شهرين بداية فى اثنين من المشروعات المسرحية، تقدم فى أماكن خارج المسرح.

بعد عمل مضنى مكثف أنجز العمل المسرحى Das letzte Abendmahl"، فى أحد طوابق من بناية تعرف باسم "ريلنديا rilindja"، حيث قدم هناك. هذا المبنى خاص بوسائل الإعلام وواحد من أشهر الوجوه فى مدينة بريشتينا.

عُرض هذا العمل المسرحى "العشاء الأخير" ثلاث مرات أمام مجموعة مختارة من الجمهور ويروى بشجاعة كبيرة عن فترة ما بعد حرب الكوسوفو وأيضًا عن معضلة الناس بين الانتقام أو العفو والغفران عن مجرحي الحرب.

كانت الإشارة واضحة: أن العمل موجه للألبان والصرب، لكن الرسالة والأسئلة المطروحة غير محددة الوقت وعالمية. فى هذا العمل المسرحى زينت خشبة المسرح بأعضاء حيوانية مثل القلب أو الرئة وفى أحد المشاهد المسرحية عندما أخبرت إحدى الممثلات عن نفسها، كيف كانت ضحية من ضحايا الحرب ومالقيته من عنف وهمجية الصرب، وفى الوقت نفسه أعمدت سكينًا كبيرًا فى قلب واحد من الأعضاء المزين بهم خشبة المسرح.

يتألف العمل المسرحى من مستويين للسرد الروائى. المستوى الأول يشكل السرد الروائي للمثل فيه تجربة الحرب. بعض هذه الأخبار حقيقية وقعت بالفعل والبعض الآخر مجرد اختراع وفقًا لأحداث المشهد المسرحى.

المستوى الثانى للعمل المسرحى تشكل فيه الحوارات بين "القتلة" و "الضحايا". وهذا المستوى وهمى، يحاول فيه الوضع الفلسفى والسياسى توضيح بعض المسائل المرتبطة بالانتقام والعفو، وبشكل خاص فى السياق الكوسوفى.

هل العفو ممكن؟ وكيف يمكن تحقيقه؟ هل نحن بحاجة إلى اعتذار القاتل، من أجل أن نغفر له فعلته؟ هل يصبح القاتل بعد إمعانه فى جريمته فى موقف أقوى أم أضعف؟ هذه المشاكل المتعمقة فى النفس وغيرها تصبح من خلال الممثلين تقارير حربية "ملموسة" ومفهومة فى عام ٢٠٠٨ هناك مشاركة عالمية لهذا العمل المسرحى.

أودا Oda هو أول مسرح مستقل فى كوسوفو، أُسس من اثنين من الفنانين الشباب الذين بدأوا امتهانهم للمسرح بعد فترة الحرب تحت رعاية المسرح الوطنى . لقد حقق مسرح أودا منذ افتتاحه قبل خمس سنوات نجاحًا باهرًا فى عمله. إنه مكان بديل لممارسة المشروعات المسرحية المبتكرة. ومع ذلك فإن الضغوط المالية التى وقعت على هذا المسرح قد هددته مرات عديدة بالتوقف. وحتى يستطيع مواجهة الأزمة المالية كان هناك تبادل الإنتاج المسرحى وغير ذلك من المنتجات التجارية للمسرح. بالطبع هناك بعض الأداءات المسرحية ومن بينها أيضًا أعمال مستضافة تعرض أحداثًا مسرحية من الأهمية بمكان.

لقد أُفتتح مسرح أودا بالعمل المسرحى "منولوجات فاجينا - Vagina Monologen" لكاتبته إفا إنسلر "Eve Ensler" ، والتى تناولت بمفردها بعض الموضوعات الشجاعة.

العمل الكوميدى "ثلاث ألمان سمان Drei dicke Deutsche"، تكرر عرضه مرات عديدة، ثم بعد ذلك استخدام هذا العمل كمادة ثقافية، لمسلسل تليفزيونى لعشرات الحلقات المتتالية.

مشاكل الحصول على تأشيرات السفر، وصعوبات مالية وسوأ إدارة تفشى الفساد وغير ذلك من العوامل، أدى كل ذلك لوقوع المسرح فى كوسوفو فى عزلة عميقة ومؤلمة.

بعض الأعمال المسرحية الكوسوفية كانت قائمة بفعل أدائها خارج كوسوفو، وإن كان بشكل نادر، لأنه بدون شك كان هناك نقص فى الاتصال مع عالم المسرح الخارجى أيضًا كانت الأعمال المسرحية المستضافة قليلة.

لم يكن هناك جهد لتحقيق تقدم، كما أن هناك عددًا قليلاً من المخرجين لأخذ محاولات فى هذا الاتجاه.

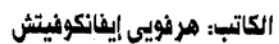
حينما اتجهت الأسرة الدولية لمساعدة ودعم كوسوفو بعد الحرب فى بناء الدولة، كان التركيز على البنية التحتية والتنمية الاقتصادية، وكان المسرح بمثابة النقطة الأخيرة، فى أن يفكر المرء فى دعم هذا القطاع. وحتى الحكومة فى كوسوفو ترى أنه ليس هناك فائدة حينها فى دعم المسرح، وكانت أكبر المساعدات فى إعادة بناء المؤسسات الثقافية والدينية والتى دمرت أثناء الحرب.

حصل المسرح الوطنى عام ٢٠٠٧ على مبلغ بسيط حوالى ٢٠٠ ألف يورو لصرف على عدد ستة أعمال مسرحية ولقلة الدعم كانت هذه الفوضى التى

رافقت المسرح الكوسوفى فى السنوات الأخيرة، وأدت إلى تثبيط الهمم بين صناع المسرح آنذاك.

دولة كرواتيا

بين النص والسياق



Hrvoje Ivankovic(١)



مسرحية : على الجانب الآخر — Auf der Anderen Seite
الكاتب: ناتاشا راجكوفيتش — Natasa Rajkovic
و بوبو جيليتش — Bobo Jeleic
إخراج" ناتاشا راجكوفيتش — Natasa Rajkovic
مسرح الشباب بمدينة زغرب
عام ٢٠٠٦

---

(١) هرفويى إيفانكوفيتش Hrvoje Ivankovic ناقد مسرحى كرواتى ومعد للأعمال الدرامية. يعمل أيضًا ناشرًا للعديد من المؤلفات العلمية فى مجال المسرح وكذلك المنشورات؛ يشارك أيضًا فى تحرير المجلة الثقافية كولو Kolo. عضو فى لجان التحكيم فى مهرجانات المسرح. مثل مهرجان الدراما الكرواتية فى سبيليت والمهرجان الدولى للمسرح الصغير فى ريبكا ومهرجان أيام الهجو Satire بمدينة زغرب.

لقد زاد بشكل واضح عدد المخرجين الأجانب بالمسارح الكرواتية على مدار مواسم العروض المسرحية الماضية.

مسرح جافيلا Gavella الشهير بمدينة زغرب أبرز مثال لهذه الظاهرة: في الموسمين الماضيين كان من بين ليالى الافتتاح لثمانية أعمال مسرحية، عملين فقط لمخرجين كروات.

هذه الأرقام تتصل مباشرة بالأطروحة التى يتكرر طرحها عن ضعف خيال المخرجين بوصفها أكبر مشكلة تواجه المسرح الكرواتى.

من الواضح أن يبحث عن طريقه بمعنى فضفاض "استيراد" المخرجين، فى حين أن السبب الجذرى للمشكلة يرجع إلى أكاديمية الفنون بمدينة زغرب، باعتبارها الجامعة الوحيدة فى كرواتيا بها تخصص دراسة "علم الإخراج".

الحقيقة هو أن المسرح الكرواتى يشكو من قلة المخرجين، وهذا لا يمكن إنكاره. لا يتعلق الأمر فقط بجيل المخرجين الشباب المشوش، الذى يجد صعوبة فى تحقيق استمرارية فى أعماله وأداءه المسرحى، ناهيك عن الاعتراف الشاعرى والأسلوبى؛ كما أن الخطاب يكون هناك متعلقا بالمخرجين الذين تتجاوز أعمارهم ٤٥ عامًا، من بينهم العديد من الحرفيين ومصممى الديكور المسرحى. نادرًا ما تجد بينهم شخصيات، من مؤلفى المسرح، قوية ومبتكرة، والذين يؤثرون بأعمالهم فى الفرق المسرحية والجمهور وزملائهم من الشباب.

أكاديمية الفنون بمدينة زغرب، من المؤكد أنها تتحمل جزءًا كبيرًا من هذه المسئولية؛ ولكن المسرح أيضًا يقع على عاتقة جزء من تلك المسئولية بسبب سياسته الفوضوية وتجاهله دور مصممى الدراما. علاوة على ذلك تتجه بقوة نحو التيار الرئيسى التقليدى، تقديم أعمال إخراجية عديدة خالية من أى مغامرة فنية، غير نقدية وغير مستفزة.

معظم المسارح المستقلة فى كرواتيا التى تستبعد المشاهد الراقصة الحية، تعيش مع ذلك على النجاح التجاري، ولذا لا ينبغى على المرء أن يبحث عن أرض الميعاد هناك لطموح المخرجين بأن يصنعوا مسرحًا منفتحًا وتجريبيًا.

مع أخذ كل هذا الاعتبارات وأيضًا الوقائع الصعبة للمشاهد المسرحية (الحديث هنا عن أربعة ملايين ونصف المليون نسمة وثلاثين مسرحًا مدعومًا، بالإضافة إلى مسارح الأطفال)، وربما تكون هناك صورة لكيفية مهمة خيالية، بأن يكتب مقالاً عن جيل المسرح الذى ولد بعد عام ١٩٦٣ وصناعة المسرح الإبداعية.

ولكن ذلك ليس إلا نصف الحقيقة. خلال الخمسة عشر عامًا الأخيرة تقدم بعض المخرجين الشباب للظهور، تجاربهم الفنية وأفكارهم تبدلت فى شاعرية شيقة. وهذه الأخيرة تقوم على تجربة المسرح التقليدى، لكنها تطورت وتواصلت بفضل التقنيات والاستراتيجيات الحديثة لفن الأداء المسرحى المعاصر.

تشكيلها مدين بالسلامة للتردد المرتفع على المسارح الكرواتية، والتى لعبت دورًا فى مهرجان المسرح الجديد بمدينة زغرب، وأهم الأدوار المهرجان الدولى

للمسرح الصغير بمدينة ريكا، ثم المنظمة العالمية للمسرح فى زغرب، والبعض الأخر جاء فى وقت لاحق، ولقد وجدوا حجر الزاوية اللوجستية فى أماكن متعددة:

من المسرح المستقل حول المؤسسات ، التى ظهرت منفتحة بصورة فردية فقط، (على سبيل المثال المسرح الوطنى HNK فى منتصف التسعينيات وكذلك المسرح الوطنى فى سبيليت لدخول الألفية الجديدة) وبشكل أقل فى جدول العروض المسرحية للمسارح المنتظمة التى تهتم باستمرار بشكل أو بآخر بـ "المسرح الجديد" وإظهار خلفاءه.

فى هذا السياق توجد ثلاثة مسارح فى زغرب جديرة بالذكر مسرح ITD وهو مكان معد بشكل منفتح للتجريب والابتكار.

بالرغم من المشاكل الكبيرة والقليل من مواسم العروض الممحصة كان ذلك أيضًا فى الخمس عشرة سنة الماضية بمثابة موضوع الحدث. علاوة على ذلك قد هدد مسرح ITD قبل بضعة أعوام بأن يغير فى أماكن أخرى الشكل المسرحى الموحد، باعتباره تغيرا جذريا : مجموعة مسرحية عصابات مسلحة مع "ناتاشا رايكوفيتش" والباحث فى علم المسرح "مارتن بلاتسفيتش Martin Blazevic" على قمة عمل مسرح ITD ومركز الطلاب الذى ينتسب إليه المسرح.

لقد دعوا إلى مشروع طموح متخصص إلى الحياة: "ثقافة التغيير". هذه الرموز الموحدة للمسرح التصاعدى مثل "برانكو برتسوفيتش"، صاحب المشاهد المزعجة فى المسرح الكرواتي، والممثل صاحب الشخصية الكارزمية "دامير بارتول

وكذلك مصمم الرقصات والمخرج "بورت شببروفيتس Borut "Damir Bartol Separovic" ومع الناشط "جوران سيرجى Goran sergej" من دعاة ما بعد المسرح الدرامى وأستاذ علم المسرح والمخرج المسرحى أيضًا، وفريقه مايعرف باسم .BADco، هذا بالإضافة إلى عدد من المخرجين الشباب مثل "أوليفر فيرليتش Oliver Frljic" أو "أنيسا توميتس Anica Tomic"؛ التى تركز على معالجة المشاكل على خشبة المسرح ووضع مفاهيم المسرح المعاصر فى محل تساؤل. مع ذلك ما تزال الأحداث الفنية السائدة للمفاهيم الجديدة لمسرح ITD معلقة.

منذ أن تولت الناقدة المسرحية ومعدة الدراما "دوبرافكا فرجوتش Dubravka Vrgoc" إدارة المسرح الكرواتى عام ٢٠٠٥، تجتمع هناك شخصيات كبيرة من مؤلفى المسرح للمسرح الكرواتى الجديد.

وهذا من شأنه إتاحه الفرصة لهم، تحت شروط إنتاج جيدة تُتبع للعمل على تطوير مفاهيمهم حول المسرح. فى هذه الفترة لقى إنتاج مسرح Ze kaem (اختصار لمسرح الشباب فى زغرب) نجاحًا كبيرًا فى عدد من مهرجانات المسرح الدولية وبالتالى كان بمثابة سفير للمسرح الكرواتى فى الخارج.

البند الثالث فى هذه القائمة والجدير بالذكر هو مسرح الخروج Teatar Exit (أسس عام ١٩٩٣)، نشاطه فى المقام الأول يتمثل فى مشروعات الإخراج المسرحى وتصميم الرقصات لمؤسسه "ماتكو راجوتس Matko Raguz" و "ناتاشا لوشيتيتش Natasa Lusetic". ولم يقتصر الأمر على ذلك، بأنه من خلال مسرح

الخروج يجد برنامج العروض طريقه إلى المسرح الكرواتي، أيضًا نهجًا جديدًا لعمل المسرح الذى يعثر هنا على أصلة: المسرح باعتباره نتيجة لورشة عمل جماعية، عمل جارى على قدم المساوة مع المؤلفين المشاركين.

منذ أن حصل مسرح الخروج على أماكن خاصة لعروض المسرحية عام ١٩٩٤، يعمل ذلك كمسرح برامج ووسع دائرة مؤلفيه بشكل واضح. ولقد بقيت شخصية مسرح الخروج محل ثقة من الآخرين، إنه مسرح حضرى حاضرًا فى كل الأوقات بإنتاجه المغرى. إنه يعتمد على براعة ممثليه ولغتهم الخاصة مثل التعبيرات الجسدية - ولقد شكك بجدية كبيرة فى الظواهر المعاصرة المختلفة للمجتمع الذى ينشأ فيه المسرح.

هذه الأنواع الثلاثة من المسرح هى التى حققت بعض أهم الأعمال لجيل الوسط الشباب من واقع جديد للمسرح الكرواتى.

بكل تأكيد يصلح عبر أوروبا فريق "بوبو يليتشك Bobo Jelcic" (من مواليد ١٩٦٤) و "ناتاشا رايكوفيتش" (من مواليد ١٩٦٦) على النحو الأكثر شعبية.

حتى لو كانت مهنتهم - "بوبو يليتشك" مخرج مسرحى محترف و "ناتاشا رايكوفيتش" حاصلة على ليسانس الفلسفة والأدب المقارن - وفقًا للتعاون المشترك توحى إلى تقسيم الأدوار الكلاسيكية فى الإخراج والإعداد الدرامى، تشير أعمالهما كمشاريع مؤلفين والتى بها الإخراج والإعداد الدرامى وخلق نص ما بشكل متساوٍ ولا يمكن أن تكون عمليات منفصلة عن بعضها البعض.

بداية ما يعرف فى كرواتيا اليوم بـ "مسرح "بوبو يليتشك" و "ناتاشا رايكوفيتش" كان العمل المسرحى "بروماترانجا Promatranja؛ فى عام ١٩٩٧ بمسرح HNK.

بدلاً من خشبة المسرح قاد "بوبو" و "ناتاشا" الممثلين والجمهور آنذاك من خلال أماكن المسرح الجانبية للمسرح الوطنى، كما لو كان المرء يتحرك فى حياته اليومية، فى فضاء يتحرك فيه ١٣ ثلاثة عشر ممثلاً وممثلة يشرحون قصصًا من حياتهم. تُخلق الشخصيات والحالات والنصوص فى سياق البروفات بصورة عفوية، ولكن يكاد يكون عاديًا فى سلسلة مواقف من الحياة اليومية كانت مغلقة بشكل تام فى مفهوم درامي عام ؛ وهكذا قد عادت الشخصيات فى أوضاع مختلفة، وأتيحت الفرصة للجمهور عادة بناء دراما فردية عادية لموضوع معقد.

نجاح هذا الأداء عند النقاد والجمهور يسمح لـ "ناتاشا" و "بوبو" بمواصلة الأبحاث فى الاتجاهات المقترحة من قبلهم. الجديد هنا، المكان العابر أنهم وجدوه فى مسرح ITD، حيث عُرض أدآن مسرحيان هناك: "العرض البطئ Usporavanja" (عام ١٩٩٨) والعمل المسرحى "تاريخ غير آمن Nesigurna Prica" (عام ١٩٩٩).

قدموا فى هذا المسرح فرقة مسرحية مكونة من خمسة ممثلين مندمجين مع بعضهم البعض وتركهم لتقديم المشاهد المسرحية فى حجرة تمثيل ضيقة، أحضر كل من "ناتاشا" و "بوبو" طريقتهم لجعل الممثلين باعتبارهم مؤلفين مساعدين فى العمل المسرحى لكى يكتمل أركان هذا العمل؛ حيث إنهم يحضرون معًا فى هذا

العمل اختيار السيرة الذاتية المؤداة والمادة الهائلة فى هذا الشكل، إنهم يغيرون العلاقة بين الخيال والشئ وغير الخيال، ويخلقون نوعًا من الهجين والمواد الوثائقية بمهارة والواقع الظاهر والمسرح التقليدى.

كلا العملين المسرحيين يسلطان الضوء على الحياة اليومية للأسرة الصغيرة أسئلتهم عن الروتين والآليات، يجربون بإمكانيات لعب الألغاز على خشبة المسرح ويصلون بجانب ذلك أيضًا مصطلحات "الحقيقة" و "الصادق".

العمل المسرحى "التاريخ غير الآمن" شأنها فى ذلك شأن أكثر أعمالهما، حققت من نقاد المسرح ووضعت تحت ما يعرف باسم "الواقعية الجديدة"، وأنجزت بنجاح كبير كعمل مستضاف فى بلدان كارديف، سيبيو، بروكسيل، هامبورج، فرانكفورت، ميونخ، برلين، هانوفر وفيينا. فى مدينة فيينا اختارت مجلة der Falter إخراج هذا العمل المسرحى كثانى أكبر حدث مسرحى فى النمسا فى عام ٢٠٠٠ .

"بوبو" و "ناتاشا" واصلوا تجاربهم فى هذا الإطار: فى مسرح Zekaem أخرج العمل المسرحى "مدينة فى المدينة Grad U Gradu" ، وقدما فيه أسماء شخصيات وهمية، وقدموهم فى سياق مجموعة اجتماعية كبيرة (إفلاس لإحدى الشركات).

فى مسرح هانوفر قدمًا "بوبو" و "ناتاشا" إخراج العمل المسرحى "لعبة الوطن Heimspiel" (عام ٢٠٠٢)، وفيه قاما بعملية تجريب باستخدام عناصر تفاعلية، أعطت للجمهور إمكانية التأثير بشكل نسبى فى الحدث على خشبة المسرح،

وبالتالى عملوا على تحطيم السيادة التقليدية لخشبة المسرح باعتباره فضاء نائيًا منبوذًا.

فى خطوتهم التالية أداروا ظهورهم لخشبة المسرح وتناولا قصصًا من الحياة اليومية الحقيقية فى غرف للحياة حقيقية. أنشئت هذه الغرف فى إخراج الأعمال المسرحية، مثل "ورشة عمل للتنزه والمحادثات والاكتشافات أثناء مهرجان الصيف بمدينة دوبروفنيك عام ٢٠٠٣، وكذلك فى ورش عمل فى مشروع "المساكن X Wohnungen" والذى شاركوا فيه مدينة ديسبورج عام ٢٠٠٤ وفى مدينة برلين عام ٢٠٠٥ .

لقد وزِّعت ورش العمل فى مدينة دوبروفنيك على ثمانية مواقع مفتوحة ومغلقة فى البلدة القديمة. يقصد بذلك أن تكون الأماكن المعدة للأداءات المسرحية أماكن معتادة للسياحة، والتى كانت منطقية تمامًا للقصة والتى عرضت الجانب الآخر للأساطير التاريخية والزخارف السياحية لهذه المدينة. شخصيات تمثيل هذه القصة كانوا من سكان المناطق التى تم فيها العرض المسرحى، سكان دار المسنين أو غير ذلك، أطفال، أزواج من الذين حوصروا فى الحروب، شخصيات منعزلة وبعض المارة. قصاصات من قصصهم تتناقض مع الروايات (التقاليد) والأساطير فى تلك الضاحية، وفى هذا الممر من خلال شكلها الرمزي فى دائرة الحياة ينضم عدد عشرة من الممثلين الشباب، الذين يساهمون فى جمع القصاصات المتناثرة فى تكامل درامى.

قصص الحياة الفريدة تُعد أرضية لأحدث عمل مسرحى جديدة لـ "ناتاشا" و "بوبو" : "من الجانب الآخر S Druge Strane" (عام ٢٠٠٦) والتى قدمت لأول مرة على خشبة مسرح Zekaem.

الطريقة التى جربت منذ فترة طويلة ثبت فى الحياة هنا روحًا جديدة: لقد خلق الممثلون الأربعة أثناء عمليات التجريب حلقة رواية درامية، والتمثيل الجانبى قد حقق وأبرز خطوط الأنقسامات بين الموضوع والفاعل، وبين المركز والهامش.

بنوع من السخرية والمعرفة يتجدد "الوعى" لوجود اتفاقيات مسرحية بها، على سبيل المثال، ممثل يود أن يدعو جارته لاحتساء مشروب معه، توجد ثلاجة على خشبة المسرح، والضوء المسلط على خشبة المسرح يبتعد لتقديم حدث خاص لشخصيات المسرح.

من خلال التعاون السابق مع أناس "عاديين" فى الطريق، يبدأ "بوبو" و "ناتاشا" في معايشة قصص الممثلين بشكل عاطفى، وهكذا يأتى فى هذا الإخراج حديث حزين شجى إلى ضوء، ليس من خلال فكاهة سوداء ولا من خلال تباعد مؤكد للممثل بالنسبة لشخصياته التى قد تكون متسترة.

انطلاقًا من الوضع الحالى نجد آخر عمل لهذا الفريق، العمل المسرحى "من المؤكد تقريبًا Fast Sicher" (عام ٢٠٠٧)، الذى أخرج لمسرح مدينة زيورخ، كما أنهما (بوبو وناتاشا) في تلك الأثناء قد بدآ أيضًا فى تصوير فيلمهما السينمائى الثانى. الفيلم الأول "كان هذا، ما تعرفه عنى Ono Sve Sto Zans O meni" (عام ٢٠٠٥)، كان استمرارًا للأداءات المسرحية "الملاحظات Promatranja" و "بريتشا الوطنية".

على النقيض من أعمال "بوبو" و "ناتاشا" نرى أيضًا أن هناك بعض الأعمال النادرة لـ "رينيه ميدفيشك Rene Medvesek" تقدم على خشبة المسارح العالمية، وهذا ما يعنى بالنسبة للتمثيل المسرحى الكرواتى فى الوقت الحاضر، بألا يقلل من شأنه. هذا الممثل الدارس المحترف (من مواليد ١٩٦٣) حقق أول مشروعاته فى الإخراج المسرحى، بإخراجه "حكاية الشتاء Winter maerchen" و "Kruemchenund Wuermchen".

لقد مارس عمله فى بداية التسعينيات بشكل مستقل، ومما لا شك فيه أن القسط الأكبر من أعماله الإخراجية والتى ميزته كمخرج مسرحى، قد حققتها بالاشتراك مع فرقة مسرحية بمسرح خاص، مسرح Zekaem.

بالتأكيد من حيث المصطلح والمفهوم يمكن أن يوضع مسرح "ميدفيشك" فى مصاف مسرح جروتسكى الشاعرى، حيث تسود هناك قواعد عالم الأحلام، وتتجازب معًا القصاصات المتناثرة فى صور مناظر طبيعية خلابة، حيث توجد الدعائم والموسيقى والصوت والضوء، تتجاوز وظائفها الزخرفية وتعمل على تطور عناصر التمثيل الخلاقة.

حتى عندما يحقق بعض أعماله القيمة على أسس متينة من الأمثلة الدرامية (على سبيل المثال، العمل المسرحى "مدينتنا الصغيرة Unsere Kleine Stadt" للكاتب "تورتون فيلدر Thorton Wilder") تتألف مشروعات المسرح عند "ميدفيشك" غالبًا من الرسومات المجردة، التى عادة لاتزيد عن الفكرة الأساسية، ولاحقًا يطور بالتعاون مع الممثلين فى عمل منقح موجه نحو الشخصيات والحالات وفن العمارة لهذا المساء.

موضوعاته تتسم بالتنوع - فى العمل المسرحى هامبر "Hamper" (بمسرح ZekaeM ١٩٩٦) يهتم بالخاسرين والناس على هامش المجتمع، فى مسرحية "شقيق الحمار Brat Magarac" (بمسرح ZekaeM عام ٢٠٠١) يشكل (يمثل) الحياة والعمل "الفرنس فون أزيزى"، وفى الأداء المسرحى "من الباب للباب Vrata Do" (بمسرح ZekaeM عام ٢٠٠٥) يستوحى عمله من خلال النثر "فيدوليتش Vidulic"، ويحلل ذلك من خلال زوايا مختلفة (وسطية، اجتماعية ، سياسية، إثارة) نعي غريب لمتوفى فى إحدى الصرف، حتى يقدم نواة للاغتراب والنفاق الاجتماعى.

بالراغم من الاتساع الكبير لموضوعاته والمناخ المسرحى المتباين لأعماله المسرحية ("هامبر" عنده مس من "فيلينى"، "شقيق الحمار" لديه سذاجة دينية مفرطة، "من الباب للباب" يشير إلى الانفصام الاجتماعي فى مرحلة العبور). وبالرغم من الاختلافات الواضحة للأدوار واللغة فى المسرح - من الحشو المثالى إلى التوتر بهدف، التساؤل أن اللغة كأداة الاستنساخ الواقع، يستند مسرح "ميدفيشك" دائمًا على مبادئ راسخة.

مع ذلك وقبل كل شئ أن يسمى التمثيل الحر بشكل كامل، الذى يجسد ذلك فى كل المجالات الفردية والجماعية، بين الكمامات والتمثيل التقليدى؛ بما فيها من صور ذات خيال بارع وتكوين روحى، بمعنى إعداد درامى من القصاصات إلى الشئ الكامل ، تحت وجود وثيقة نسخ شبكة من الإشارات الرمزية.

من معنى لا يقل أهمية تكون المبادئ الفلسفية الأخلاقية، والتى تقوم عليها كتابات "رينه ميدفيشك" وهكذا يحدد مسرحه غالبًا بأنه "جزيرة ساحرة"، باعتباره علاجًا فعالاً "مسرح الروح، العاطفة وفرحة الحياة وقيل إنه هو نفسه فى لحظة مستوحاة من أحد النقاد، شبهه بأنه "الأمير الصغير للمسرح الكرواتى.

هناك صورة أكثر تشاؤمًا للعالم الذى تعيش فيه، يعطينا المخرج "ساشا أنوشيتس Sasa Anocic" (من المواليد ١٩٧٢) فى أعماله الإخراجية نموذجًا لنوعية هذا العمل والقريب مما يعمله كل من "بوبو" و "ناتاشا".

من الأداء المسرحى التالى صنع "أنوشيتس" لنفسه اسمًا كمخرج مسرحى بأعماله الإخراجية "ألسكا جاك Alsaka Jack" (عام ٢٠٠١)، والعمل المسرحى "بياض السماء" (بمسرح الخروج عام ٢٠٠٣). والعمل المسرحى "لويتريشا - معنى الحياة Smisao Ziota Gospodina" (بمسرح زغرب عام ٢٠٠٦) والأداء الموسيقى "موسيقى كاوبوى Musical Cowboys" (بمسرح الخروج عام ٢٠٠٨)؛ هذا بالإضافة إلى إخراجه لأعمال مسرحية للأطفال وأعمال لمؤلفين معاصرين والتى لقيت نجاحات بدرجات متفاوتة.

جميع العناصر الأساسية لمشاريع المؤلفين بما فى ذلك نسخة النص الأخير تنشأ كذلك من خلال ارتجال الممثلين أثناء قضية العمل واستكشاف مجالات الموضوعات المختارة.

كل فرد من الممثلين يفسر الدور المسرحى للشخصيات المختلفة فى مواقف من الحياة اليومية، والتى يمكن من خلالها تحديد الآليات للعلاقات الإنسانية والصراعات.

في مشاهده المسرحية، والتى يؤلفها وكأنها مثل القماش المركش، يمثل "أنوشيتس" بسعادة بمختلف الأنماط والاتجاهات فى الأداء المسرحى، ولذلك تتداخل فى أعماله الإخراجية على سبيل المثال لاتجاه الواقعى الساخر والمسرح الجسدى التعبيرى مع العناصر المادية والكوميديا الهزلية.

العمل الإخراجى الأكثر نضوجًا أظهره "أنوشيتس" بكل تأكيد فى إخراجه للعمل المسرحى "لويتريشا - معنى الحياة" والذى صبغه بشكل معدل لأخلاقيات العصور الوسطى مع كوميديا سوداء.

واجتمع بنا هكذا من خلال ربط هذه المفارقة التى تدل على مأساة البشرية فى عالم الرأسمالية غير المحدود والتدهور فى الآراء بشأن القيم.

بالرغم من أن هذا العمل المسرحى قد لقى تعاطفًا من النقاد والجمهور على حدٍ سواء، فإن عمل هذا المخرج الشاب ما يزال فى مرحلة التطور، وهكذا ليس علينا إلا أن تنظر، عما إذا كان إخراجه المسرحى التالى أكثر اتساقًا ومحدد الصياغة الدرامية.

فمن المؤسف أن عمل "أنوشيتس" لم يتعد حدود كرواتيا ولم يسمع له صوت خارجها، حيث إن الأمر لا يتعلق فقط بعمل إخراجى حديث وطازج، ولكن أيضًا يتعلق بالموضوع ذات الصلاحية العالمية.

إن تحطيم سيادة المسرح المحدد، ابتداء من النص كنقطة انطلاق للإخراج المسرحى، هى أكثر فاعلية لما يُعرف حتى الآن بنهج المؤلفين. يشير المخرج

"إيفيتشا بوليان Ivica Buljan" (من مواليد ١٩٦٥) إلى اتجاه معاكس لذلك تماماً.

"بوليان" أخرج أعمالاً مسرحية للمسرح الكوراتي والمسرح السلوفونى، بالإضافة إلى أعمال عديدة فى العديد من البلدان الأوروبية، من روسيا لتلاند مروراً بإيطاليا وفرنسا.

بداية عمل لنفسه اسمًا كناقد مسرحى تصاعدى وصائغ دراما من جيله، إلى أن عمل فى مجال الإخراج فى منتصف التسعينيات، ثم بعدذلك عمل كمدير للتمثيل بمسرح HNK (فى الفترة من عام ١٩٩٨ إلى عام ٢٠٠٢).

محور اهتماماته يكمن دائمًا فى النصوص الدرامية والإعداد الدرامى لها. غالبًا ما يتعامل "بوليان" مع مؤلفين يتميزون بكتابات غير تقليدية ، وكان ذلك بفضل تجاربهم الرسمية، والتى ينتج عنها عرضهم للحياة المعاصرة.

المؤلفون، الذين يعود إليهم فى كثير من الأحيان، هُم : برنارد مارى كولتس "Bernad Marie Koltes" (أول أداءات مسرحية له "هاملت"،"يوم وقوع الجريمة" و "نشيد الأناشيد" و "العودة إلى الصحراء" و "معركة السود والكلاب" وغيرها من الأداءات المسرحية") والمؤلف المسرحى "بيير باولو بازولينى Pier Paolo Paolini" (من أعماله "بيلاروس" ، "حظيرة الخنازير"، "الأسماك").

وهناك بعض من أهم الأداءات المسرحية التى أخرجها ترجع إلى مؤلفات "مارينا شيفيتايفاس Marina Cvetajevas" (منها : فيدرا Fedra" بمسرح ITD

عام ١٩٩٦)، والمؤلف "فيليب شوفاجوفيتش Filip Sovagovics" (الأداء المسرحى Jazz بمسرح HNK ريكا عام ٢٠٠٤) والمؤلف "بوتو شتراوس Botho strauss" (الأداء المسرحى "الواحد والبديل الآخر" بمدينة ليوبليانا ، عام ٢٠٠٦).

ينشأ مسرح بوليانا على أنقاض ما بعد الحداثة؛ وهى مجموعة فريدة فى نوعها من مختلف الخبرات والتقنيات المسرحية، ولكنها أيضًا محك ترشح فيه الظاهرة الاجتماعية والإعلامية لوقتنا الحاضر.

إنه يجتهد وفقًا لسياق النص من خلال تعبير التمثيل لفترة الخمسينيات والستينيات، والمقتطفات والمقاطع والأشكال والصيغ والنماذج الكلاسيكية الجديدة للتفسير والبذخ فى حفلات البوب.

إن صورة العالم باعتبارة خشبة مسرح، يتداخل فوقها الحياة والفن مع بعضها البعض وصولاً إلى التعارف.

هناك عنصر هام في العديد من أداءاته المسرحية ألا وهو الموسيقى، وغالبًا ما تكون هناك عروض حية من الموسيقيين والمغنيين (ليس من النادر أحجام الموسيقى للماضى والحاضر)، التي تأخذ فى الاعتبار الأحداث الدرامية، فى جانب منها كإشارة فى المسرح، ومن جانب آخر كممثل.

فيما يتعلق بأعمال "بوليان" المسرحية يمكن القول، بأنها وفقًا لطبيعتها، تعرض مقالات مسرحية صغيرة، وهى نفسها بالمقارنة يمكن أن تنطبق أيضًا على "لارى زابيا Lary Zappia" (من مواليد ١٩٦٧)، مخرج مسرحى وغالبًا ما يُقال عنه بأنه سيد الأشكال الصغيرة.

وهذه نتيجة للتعاون المكثف مع المسرح المستقل HKD فى ريكا، حيث عمل معه عدد من إخراج الأعمال المسرحية الناجحة ، على سبيل المثال العمل المسرحى "انتظار جوديت Warten auf Goot" للكاتب المسرحى "بيكيت Beckett" (عام ١٩٩٦)، والذى حول فيه فى تعليق له عن الحرب اليوغسلافية، إخراج مسرحى ضارى ومؤلم للعمل المسرحى "خمسة أنواع من الصمت Fuenf Arten von Schweigen" للكاتب "شالغ شتيفانسون Shalegh Stephenson"، والعمل المسرحى "جلورين Glorien" (عام ٢٠٠٣) للكاتب "مارينكوفيتس Marinkovic"، جزء كبير من الدراما الكرواتية، التى يمكن أن يضعها المرء تحت مفهوم "أعمال نهاية الوقت" أو صيغة أداء مسرحى غير متوقعة للكاتب "يونسكو Ionesco" "المغنية الصلعاء De Kahle Soengerin" (عام ٢٠٠٤) مع جمهور، جزء منه مشارك فى الإخراج المسرحي.

لقد كُرسى الجزء الأكبر من الإخراج المسرحي للمخرج "زابياس Zappias" للأعمال المسرحية لمؤلفين معاصرين، مع التركيز على ما يسمى الكلاسيكيين المعاصرين؛ ومنهم من ذكر آنفًا، "برشت" ، "شتوبارد"، "بريشان" و "وليامز" و "فريش". فى أعمالهم والتى تلقى ثقة من الجمهور يجد "زيبا" بطبيعة الحال نقطة صفر مثالية، أماكن عامة، يمكن فيها الاتصال بالجمهور بسهولة.

حيث إن فتح قنوات الاتصال تعد واحدة من أهم المبادئ فى مسرحه؛ مسرح يعكس مادته فى حوار حيوى وجدلى مع المؤلف وأطروحته.

الميل للشفافية وتقييمات التنفيذ الأولية والتحليل يركز على معالجة المشاكل البنيوية الهائلة للأعمال المسرحية وغالبًا ما يجلب التدخل القوى فى النص مع نفسه (الاختصار، الإضافات، حذف بعض المشاهد الرئيسية)، ولكن أيضًا الرغبة فى إيجاد حلول مشهدية خطرة (شرائح بروجيكتور، عروض فيديو، تسجيلات صوتيه وثائقية، التمثيل بمشاركة الجمهور وغير ذلك). كل ذلك يؤدى إلى إتمام العمل ببراعة، والتى عادة ما تكون من خلال تمثيل دقيق ومدروس ويسلط الضوء على دقة التصرف.

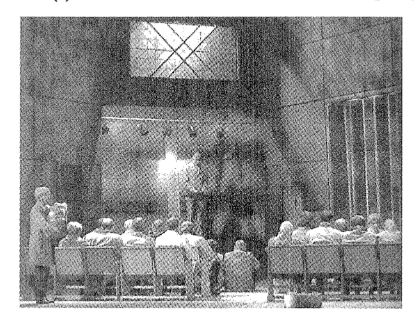
إلى جانب المؤلف المسرحى "يليتشك - رايكوفيتش Jelcic Rajkovic"، وبجانب "رينيه ميدفيشك Rene Medvesek" و "ساشا أنوتشيك Sasa Anocic" و "إيفتشا بوليان Ivica Buljan" و "لارى زابيا Lary Zappia" يوجد فى كرواتيا عدد آخر من المخرجين من جيل الوسط والشباب، الذين لقوا الاهتمام من خلال إخراجهم لواحدٍ أو آخر من الأعمال المسرحية الأصلية.

ولكن فقط ينشأ الانطباع من الأمثلة المذكورة أعلاه فى هذا النص، بأن الموقف الشخصى بالنسبة للمسرح يتطور إلى موقف ناضج وشفاف تجاه العمل الخاص، الذى ينبغى أن يوجد ذكره فى الإطار الإقليمى.

دولة لتلاند (لاتفيا)

المسرح فى مرحلة التحول

الكاتب: جونا تسلتينا (1)Guna Zeltina



مسرحية "أوقات المساحين Die zeite der Landvermesser
الكاتب المسرحى: ماتيس ورينيه كاودزيتس Matiss und Reinis kaudzites
المسرح الوطنى بلتلاند عام ٢٠٠٧
إخراج: فيستورس كايرشس Viesturs Kairiss

---

(١) د/ جونا تسلتينا Guna Zeltina محاضرة ورئيس قسم علوم المسرح والموسيقى والسينما بالمعهد العالى للآداب والفلوكلور والفن، التابع لجامعة لتلاند. تعمل أيضًا مديرة لفرع IATC (الرابطة الدولية لنقاد المسرح). قدمت عدة مؤلفات فى تاريخ المسرح والدراسات النظرية حول المسرح. حاليًا تعمل "تسلتينا" فى إنجاز موسوعة حول تفسيرات شكسبير فى لتلاند وخارجها.

لقد تسببت الأزمة الاقتصادية فى بداية التسعينيات فى لتلاند فى انخفاض حاد فى جمهور المسرح. من جهة أخرى فإن المسرح فى لتلاند، وكما هو الحال فى دول البلطيق، بشكل عام تكيف مع الوضع الاقتصادى الجديد للسوق، وذلك بفضل قضايا التجديد الروحية والثقافية للوصول إلى وعي ذاتى جديد.

مجموعات المسرح الفردية الصغيرة القائمة على المشروعات والتى ظهرت فى فترة التسعينيات، قد عايشت أوقات الأزمة الاقتصادية، ومجموعة أخرى أسست من جديد بعد قرار إلغائها. ووسط الضغوط المتزايدة للمجتمع الاستهلاكى، فى السنوات الأخيرة وصل إلى حالة جديدة من الإبداع والهوية الذاتية فى المسرح اللتلاندى ويتعامل مع عملية اكتشاف الذات لشعب صغير متعدد الأعراق الأوروبية على نطاق واسع. ولهذا يطرح السؤال حول هذا المسرح الجديد، اين يكمن نشاطه الفعلى - هل فى المواءمة مع التيار الرئيسى الأوروبى أو ربما على وجه التحديد فى التفرد الذاتى؟

هذا السؤال يرافق عن كثب فى المسرح اللتلاندي فى البحث عن لغة جمالية، تطور التعبير الجديد ازداد تركيزه بشكل خاص فى السنوات الأخيرة.

الكتابات اليدوية للإخراج المسرحى من أجيال الشباب والوسط الفنانين موجودة أيضًا - كما هو فى كل مكان - تتقل من توجهات مسرح ما بعد الحداثة.

لم يكن المسرح التلاندى حريصًا فى وقت من الأوقات على أن يكون ذا صبغة اجتماعية أو سياسية. المطلب المرغوب بقوة، أن توثق الأخبار الاجتماعية على خشبة المسرح، تقريبًا كما فى المسرح الأستونى الذى حرص عليه كل من "ميرلى

كاروسو Merle Karusoo" و "تيت أوياسو Tiit Ojasoo"، فلم تنشأ مدرسة كبيرة فى لتلاند.

بالرغم من ذلك لا تزال الحياة الاجتماعية فى قلب الإبداع الفنى للمخرج "ألفيس هيرمانيس Alvis Hermanis. جنبًا إلى جنب مع الممثلين بمسرح ريغا الجديد يسلط المخرج الضوء على قصص الحياة اليومية الحقيقية. على خشبة مسرحه تنشأ حياة قريبة من الحياة اليومية، دراما خصاصة متطورة. أيضًا هناك مخرجين آخرين اجتهدوا فى تطوير مخطوطات فردية فريدة فى الإخراج المسرحى، من هؤلاء: "فيستورس كاريشس Viesturs Kairiss"، "ريجنارس فيفارس Regnars Vaivars" و "جاتيس شميث Gatis Smits".

النجاح الدولى للمخرج "ألفيس هيرمانيس" أدى إلى تغيير صناعة المسرح فى دول البلطيق بشكل قوى. حصل "هيرمانيس" عام ٢٠٠٧ على الجائزة الأوروبية للمسرح الواقعى الجديد فى مدينة تسالونيكى.

إن نجاح مسرح ريغا الجديد (NRT) كان نتيجة لعمل طويل مضن لمدير المسرح الفنان "ألفيس هيرمانيس" (منذ عام ١٩٩٧) مع رفاقه فى العمل.

وفى دور العرض المسرحى الأوروبية يزداد الطلب على المشروعات المسرحية والأعمال المسرحية الزائرة لـ "ألفيس هيرمانيس".

لقد قدم "هيرمانيس" بمدينة زيورخ عام ٢٠٠٨ أول سبعة فصول من رواية "الأبله Der Idiot" للكاتب "فيودور دوستويفسكى Fjodor dostojewski". وفى

مدينة كولونيا بألمانيا أخرج بالاشتراك مع الممثلين الألمان العمل المسرحى "فضيحة كولونيا"، وفى خريف عام ٢٠٠٨ كان إخراج مسرحى وفقًا لروايات "وسيلى شوكشين Wassili Schukchin".

مختبر مسرح ريغا الجديد

الإخراج المسرحى لـ "ألفيس هيرمانيس" (من مواليد ١٩٦٥) تأثر بجماليات صناعة السينما الغربية الحديثة وكذلك بالمسرح وتميز فى مهده من خلال عملية تجريد فكرية. لقد خلق "هيرمانيس" من توليفة مختلف المبادئ الجمالية والرموز الثقافية العالمية والشخصيات مكونات أصلية مستقلة بعد هذه المرحلة من الصقل الجمالى تحول "هيرمانيس" إلى المسرح النفس فى العمل المسرحى Mein Armer Marat" للكاتب "أليكس أربوسوف Alexej Arbusow" (عام ١٩٩٧).

انطلاقًا من ذلك قام بالتجريب بأشكال التعبير السينمائية والتمثيلية بالحد الأدنى والعمل على استكشاف الواقع الحضرى كما فى العمل المسرحى "المدينة" للكاتب "يفجينى جريشكوفيتس Jewgeni Grischkowez" (عام ٢٠٠١) لكن إخراجه المسرحي لمسرحية "ريفيسور Revisor" (عام ٢٠٠٢) كان حدثًا حقيقيًا، ليس فقط بالنسبة لمسرح ريغا الجديد، ولكن للمسرح بوجه عام فى لتلاند لقد نقل "هيرمانيس" المشهد المسرحى إلى حجرة كانتين روسية.

جنبًا إلى جنب مع مصممة الأزياء "كرستينا جوريان Kristine Jurjane" اكتشف "هيرمانيس" بحجرة الكانتين (المطعم) مجال عام مهم جدًا، أخذ كمكان مركزى في الوعى الجماعى للمجتمع السوفيتى.

فى ملابس سميكة من لوحات جلدية اللون، تزيد من حجم جسد الممثل بشكل كبير، يذهب الممثلون بشجاعة فى ممارسة حياتهم اليومية. فقط كان "شلستاكوف Chlestakow" نحيف الجسد كعود خشبى. فن الواقعية الاشتراكية، اندمجت وجوهه الأصلية والحادة مع مسرح العبث، الفاضح والنفس.

الإخراج المسرحى لمسرحية "مراجع الحسابات Revisor"، شارك فى العديد من مهرجانات المسرح فى أورورباوكان من أبرز هذه الجولة مهرجان المسرح بمدينة سالزوبورج، حيث توج هذا العمل المسرحى بجائزة المهرجان وحصل المخرج "هيرمانيس" على جائزة القلم الذهبى (عام ٢٠٠٣).

بعد الإخراج الرائع للعمل المسرحى "مراجع الحسابات Revisor" تحول "هيرمانيس لمصير فردى، وبعدها وجنبًا إلى جنب مع معدة الدراما الألمانية "كارولا دور Carola Durr" نشأ تفسير جديد.

هذا الإنتاج الناجح أعطى الفرصة لـ "هيرمانيس" فى مسرحه المدعوم من الدولة، فى أن يصل بداية إلى مختبر مسرح تجريبى. لقد كان قادرًا بذلك على تمديد أوقات البروفات وأخذ التدقيق فى منطقة الحدود بين الواقع والخيال.

إخراج الأعمال المسرحية الآتية : "حياة مديرة Das Lange Leben" (عام ٢٠٠٣) و "وداعًا جوركى" وفقًا للعمل المسرحى "ليلة اللجوء Nachtasyl لـ "مكسيم جوركى Maxim Gorki" (عام ٢٠٠٤)، كانت بمثابة مشروعات تؤدى إلى إنجاز جماعى. إنها تؤسس علاقة جديدة بين الممثل والكلمة المنطوقة، وبين المشاهدين والممثلين. تلى ذلك تنازل عن القواعد الأساسية للدراما الكلاسيكية. فى إخراج

العمل المسرحي "وداعًا جوركى" كانت هناك حاجة مادة الصياغة الدرامية إلى إطار هيكلى للأداء المسرحي، وكان عرض المحتوى لا وزن له.

قُسمت حجرة المسرح إلى عدة قطاعات ومستويات، يوجد بها العرض المسرحى التدريبى. مقارنة بعرض تلفزيونى واقعى تصبح المساحات المقدم عليها الأداء بمساعدة كاميرا فيديو ثلاث شاشات عرض ، توجد على واجهة خشبة المسرح لتوجيه المشاهدين.

أيضًا بالنسبة للإنتاج التالى، العمل المسرحى. حياة مديرة Das Lange Leben، جاء تقريبًا بدون كلمات. كلا هذين العملين وجدا فى بداية سلسلة من الإنتاج الموجه لمسرح ريغا الجديد. لقد بدأ بما يسمى بالمشروع الإجرائي، والمستمر حتى الآن.

إخراج كلا العملين المسرحيين بمثابة إعادة إنتاج ذات أهمية حاسمة بالنسبة لمسرح "هيرمانيس".

بالنسبة للعمل المسرحى "حياة مديرة" كان من المقرر مبدئيًا أن يحضر الممثل نصه الخاص فى الأداد المسرحى. لكن هذه الفكرة قد استبعدت بالتالى وبدلاً من ذلك أصبح عالم الأشياء بمثابة خصم للممثلين.

تشير مسرحية "حياة مديرة" إلى يوم من حياة خمسة أفراد من كبار السن، يسكنون معًا فى شقة مشتركة فى المعيشة. النظرة المسرحية المؤرقة فى تشريح عمر الشخص، البحث فى الوصف الاجتماعى للإنسان عند "هيرمانيس" وممثليه ينقلب ضد طقوس الشباب لوسائل الإعلام.

بالإضافة إلى ذلك استقل واقعا معياريا جديدا، فيه تنشأ بشكل طبيعى فى جريان الموضوعات الفنية الدقيقة أجواء نفسية محددة.

لقد تمكن الإخراج المسرحى أن ينقل الحدث اليومى بشكل فنى على خشبة المسرح.

بشكل مماثل كما فى إنتاج "وداعًا جوركى" كان للجمهور حرية تحديد أى واحدة من الخمس نسخ يريد أن يتتبعها ، وهكذا يجد لنفسه الأداء المسرحى الخاص به.

عندما نالت مسرحية "حياة مديرة" مكانًا رئيسًا فى برنامج مهرجان المسرح فى مدينة أدنبره/ بريطانيا (عام ٢٠٠٦)، أظهرت صحيفة هيرالد إعجابها بنتائج التمثيل مثل المنظر المسرحى للفنان "مونيكا بورميل Monika Pormel" ووصف "هيرمانيس" بأنه الحلقة المفقودة بين "شارلى شابلن Charli Chaplin" و "صمويل بيكيت Samuel Beckett".

فى المشروع التالى لذلك كان العمل المسرحى "قصص لتلاندية" (عام ٢٠٠٤) يقوم، بتقديم شخصية المجتمع اللتلاندى مع معارضة عملية العولمة التى تتقدم بسرعة.

تحديدًا فى الأعمال الإنتاجية السابقة كان الممثلون بمثابة كُتاب مسرح مشاركين بشكل مبدع فى الإخراج المسرحى.

فى العمل المسرحى "قصص لتلاندية" أصبح كل ممثل شريكًا كمعد دراما وكمخرج وكممثل فى عمله المسرحى الخاص، لأنه فى نهاية المطاف يجد نفسه فى حياة إنسان طبيعى بشكل درامى ، كما فى الأعمال المسرحية "لشكسبير". أيضًا فى العمل المسرحى "فضيحة كولونيا Koelner Affaere" أرسل المخرج "هيرمانيس" الممثل للدخول فى خضم الحياة، الخروج إلى معاصريهم، الذين لديهم بشكل خاص الخبرة فى الحياة، والخبرة العملية فى أسس الإخراج.

لقد كانت هناك عشرون عرضًا مسرحيًا صغيرًا، والتى تولت كل مجموعة عرضها.

القصص اللتلاندية والبطولة قدمت نظرة ثاقبة للمجتمع الحديث فى لتلاند، وبدون الحاجة إلى درجة من التوثيق أو الواقعية الجديدة.

هناك طريق آخر احتله "هيرمانيس" مع ثلاثية معادية لأوروبا، "الجليد Das Eis" للكاتب الروسى "فلاديمير سوروكين Vladimir Sorokin". بداية نشأ تفسيرآن للرواية فى ألمانيا فى مسرح فرانكفورت مع الممثلين الألمان وعلى مسرح الرور عام ٢٠٠٥ بمدينة جلادبك مع الممثلين الألمان واللتلانديين الإخراج الثالث بعنوان ملائم "الجليد".

العمل المسرحى "قراءة جماعية لكتاب بمساعدة علم الخيال" (عام ٢٠٠٥) قدم على خشبة مسرح ريغا الجديد. موضوع مشاركة الجمهور أثير من جديد. وبالفعل أثناء الأداء المسرحى بمدينة فرانكفورت رُبط موضوع الجمهور بالعمل. لقد حصلوا على ألبومات صور فى قصص مصورة، مع صور كاريكاتورية مثيرة

للفنان "هارياس برانتس Harijs Brants". فصل القراءة المستقلة وتفسير الجمهور قد دُمج فى الأداء المسرحى.

فى حلبة التمثيل الصغيرة بمدينة ريغا تذكر حتى النهاية مكان العرض المسرحى الساطع الضوء وكأنه معمل تجارب،تختبر فيه تجارب بشعة. وخلال هذه التجربة يبحث المرء بمطرقة من الثلج عن "قلب" الإخوة والأخوات. الشخص الذى لا يظهر فى الاختيار، يصبح وكأنه "عديم الفائدة" - عملية إزالة، يكون الجمهور شاهدًا عليها.

قصة حول طائفة ما لأناس جُدد تحصل من "هيرمانيس" على منظور تاريخى، يوجه نظرته للأفكار الشمولية والسلطة الحاكمة. المبادئ المتقطعة للاغتراب جمعت مع الإندماج الكلى للمثلين مع أدوارهم.

يطوبيا السعادة الجماعية والسلام والمحبة تقف فى الصدارة لواحدة من أحداث منتجات "هيرمانيس".

العمل المسرحى "صوت الصمت Th Sound of Silence"، إنتاج مشترك من موسم العروض الأوروبية لمهرجان برلين ومسرح ريغا الجديد، كان العرض الافتتاحى فى برلين (عام ٢٠٠٧).

يحمل الإخراج المسرحى عنوانًا جانبيًا "كونسرت سيمون وغارفنكيل عام ١٩٦٨ بمدينة ريغا، والذى لم يحدث على الإطلاق".

يعرض العمل فى البلدية نفسها، التى يعرفها المرء من العمل المسرحى "حياة أبدية".

موسيقى "سيمون" و "غارفنكيل" تصاحب الممثلين فى ولوجهم فى ماضى شبابهم ، وتلقى نظرة حنين، ولكن بدون تمحيص، على الوقت الذى مضى لأطفال الزهور.

لتلاند فى فترة ما بعد الحداثة

"أندريس ياروفويس Andrejs Jarovojs" (من مواليد ١٩٨١)، درس علم الإخراج بأكاديمية الحضارة فى لتلاند. ومنذ ذلك الحين عمل بمسرح أوف المتحد. تناول "ياروفويس" فى عمله ذاكرة التاريخ والبحث فى قاع الثقافة الوطنية بلتلاند. لقد نادى مرات عديدة بالاهتمام بالموضوعات الاجتماعية والتاريخية، وبشكل خاص التى تتعلق بتأثير الأحداث العالمية على الحياة العامة اليومية.

فى مسرح ريغا أخرج عام ٢٠٠٤ لأول مرة العمل المسرحى "بلاستلين Plasti-lin" للكاتب المسرحى "واسيلى سيجريف Wassilij Sigrjew، أحد ممثلى الإعداد الدرامى الروسى الجديد.

فى عام ٢٠٠٦ أخرج "ياروفويس" "العمل المسرحى" المرأة القنبلة Die Bom-benfrau لمعدة الدراما الكرواتية "إيفانا سيكو Ivana Sajko". وبالنسبة لإنتاجه المسرحي "ريغا تتحدث Riga Spricht" (عام ٢٠٠٥) يعد واحدًا من أكثر العروض المسرحية الفريدة من نوعها في تاريخ المسرح اللتلاندى: فى أحد الأتوبيسات

لنقل الركاب سافر المشاهدين والممثلين معًا فى رحلة عبر مدينة ريغا من فترة الثلاثينيات حتى وقتنا الحاضر. يروى سكان مدينة ريغا أثناء ذلك قصص حياتهم، يقدمون شهادات تاريخية من أدراجهم.

العديد من المخرجين الموهوبين من جيلى الوسط والحديث فى لتلاند يكيفون أنفسهم وفقًا لتطورات المسرح فى الخارج وينجزون من خلال ذلك كتاباتهم الخاصة المتفردة. على سبيل المثال المخرج "جالينا بوليشوكا Galina Polscuka" (من مواليد ١٩٦٨). أنهت دراستها فى علم الإخراج بمدينة موسكو. وفى لتلاند أسست "المرصد المسرحى Theaterobser" . وفى كثير من الأحيان تعاون هذا المرصد فى الإنتاج المسرحى فى المسرح الوطنى اللتلاندى.

تعرف المخرجة "بوليشوكا" فى لتلاند فى أنها واحدة من أنجح المخرجين فى إعادة بناء النص الكلاسيكي. على سبيل المثال أخرجت بنجاح للمسرح الوطنى العمل المسرحى الكلاسيكى "ألم، الريح Weh, Wind" (عام ٢٠٠٤) للشاعر الوطنى اللتلاندى "راينيس Rainis" .

بالإضافة إلى ذلك عملت "بوليشوكا" تحويل خشبة المسرح على هيئة متحف أثنوجرافى حقيقى.

فى هذا المتحف يقدم على خشبة المسرح الممثلون الشباب والموسيقيون العمل المسرحى. فلقد أحيط موضوع العمل المسرحى بدورة سنوية لأعمال البلد وهكذا حتى فقدان الحياة القطرية التقليدية بلتلاند، التى تقدم بين ذلك قيمة نادرة.

فى إنتاجها المسرحى "نحن Wir" (وفقًا لدوافع "ألكسند أوستروفيسكى Alexander Ostrowski" فى العمل المسرحى "العاصفه Das Gewitter"، عام ٢٠٠٧) أدخلت "بوليشوكا" منزل أزياء حديث وقدمت خلفية صوتية لذلك.

هناك أيضًا اثنتان من المخرجات الشابات قدمتا لمسرح ريغا الجديد العديد من الأعمال المسرحية، هما "إيلينا شيربا Elina Cerpa" و "إليزا رودزيته Ilze rudzite" قد لقى كلاهما نجاحًا كبيرًا فى الإخراج.

"إيلينا شيربا" (من مواليد ١٩٧٧) مخرجة بالمسرح والتليفزيون. درست الإخراج بمدرسة "روبرت ويلسون" بالولايات المتحدة الأمريكية.

الاهتمام الخاص للمخرجة"شيربا" يكمن بشكل خاص في الفئات المهمشة بالمجتمع اللتلاندى.

بالنسبة لإخراجها الأول للعمل "حظ سعيد، دُب Viel Gluck, Bar !" (عام ٢٠٠٣)، كانت تعمل مع مواطنين لديهم اضطربات نفسية من التطور. كانت المخرجة الوحيدة التى تتناول قضايا البيئة، وتناقش مشكلة التلوث البيئ على الصعيد العالمى.

فى إخراجها الأخير "ذاكرة المياه Das Gedachtnis der Gewaesser" (عام ٢٠٠٨)، يتكون المنظر المسرحى فيه من مئات الزجاجات البلاستيكية والحقائب والأغطية البلاستيكية وغير ذلك.

"رليزا رودزية" (من مواليد ١٩٧٠) درست علم الإخراج بمدينة موسكو بمدرسة ستوديو كاما جيكا. بعد عودتها إلى لتلاند أخرجت عام ٢٠٠٥ للمسرح الوطنى العمل المسرحى "مولى سوينى Molly Sweeney" للكاتب "بريان فريل Brian Friel".

فى عام ٢٠٠٦ كان إخراجها الرائع للعمل المسرحى "الطائر الأزرق Der blaue Vigel"، للكاتب "موريس ميترلينك Maurice Maeterlink"، للمسرح الوطنى أيضًا.

بإخراجها المسرحى لأعمال "آدم راب AdamPapp"، العمل المسرحى "الضوء الأحمر للشتاء Red ligt Winter" (عام ٢٠٠٨)، والعمل المسرحى "أدق الغازات الخاملة Finer Noble Gases" (عام ٢٠٠٧)، والتى قدمت على خشبة مسرح ريغا الجديد، نوهت صراحة على مشاكل الشباب من جيل الوسط والجيل الحديث.

الإحباط، القمع، التعقيدات، البحث عن الهوية المؤلم، كل ذلك أصبح فى النهاية يُعرض على خشبة المسرح بلتلاند وتناول الحديث حول تلك المشاكل.

إنها تعطى الاهتمامات والأذواق وأسلوب الحياة لأبناء جيلها وجودًا على خشبة المسرح. منذ موسم العروض المسرحية الأخيرة أصبحت المخرجة "رودزيته" فى تعاقد رسمى للعمل مع مسرح ريغا الجديد.

بالطبع لا توجد الحياة المسرحية فقط بمدينة ريغا. فهناك المخرج "مارتنيس أيه Martins Eihe" (من مواليد ١٩٧٥) أنتج العديد من الأعمال البارزة لمسارح المقاطعات بمدن ليبايا وفاليرا.

إنه يجد لغة مسرحية حديثة للقصص المعروفة قديمًا بالنصوص الكلاسيكية الأدبية،

فلقد قدم عام ٢٠٠٧ أداء مسرحيا تجريبيا فى عمل مشترك مع مصممة الرقصات "كايا خان Kaja Kann" فى إخراج العمل المسرحى "الحرية Freiheit" (عام ٢٠٠٧)، والذى اعتبر فى أستونيا واحدًا من أفضل الأعمال المسرحية التى أخرجت لمسرح أوف.

يرى الناقد المسرحى الألمانى ومدير دار العروض المسرحية بمدينة بوخوم "توماس أوبرندر Thomas Oberender" بأن مسرح ريغا الجديد بمثابة كهف فى باطن الزمن، فى خضم كنوز من المواد المجمعة والمركزة، والتى فيها كل العوامل تشير إلى الداخل ، للدوران حول العالم.

ليس فقط "ألفيس هيرمانيس"، يكاد يكون كل المخرجين بلتلاند، الذين ذكروا آنفًا، ينظرون بشكل منفتح على العالم ويحتفظون فى الوقت نفسه وبقوة بنظرتهم إلى بلدهم.

من الأفكار الجديدة التى تسود ليست قليلة، لكن أكثر من ذلك وبشجاعة وحسن الإدارة. ثم بعد ذلك يمكن للمخرجين والمخرجات بلتلاند أن يلفتوا الانتباه فى بلدان أوروبا أجلاً أو عاجلاً سيحدث هذا اللقاء.

دولة ليتوانيا

تناقضات المسرح الليتوانى

الكاتب: أودرونيس ليوجا (1)Audronis Liuga



مسرحية "مدغشقر" Madagaskar
المؤلف المسرحى: ماريوس إيفاشكيفيتس Marius Ivaskeds
المسرح الصغير فيلنيوس
عام ٢٠٠٤
إخراج: ريماس توميناس Rinas Tuminas

---

(١) أودرونيس ليوجا Audronis Liuga ناقد مسرحى ليتوانى وخبير بالمسرح. منذ عام ١٩٩٩ يعمل على تنظيم المهرجان الدولى لمسرح الدراما الجديد بمدينة فيلنيوس. كان مؤسسًا شريكًا ومديرًا لمركز المعلومات والتعليم لدراسات المسرح والسينما، بالإضافة إلى كونه محررًا لمجلة المسرح هناك. "ليوجا"، مؤلف للعديد من المنشورات حول المسرح المعاصر فى ليتوانيا.

مع انضمام ليتوانيا إلى الاتحاد الأوروبى أصبح المطلب الشعبى أن يطرح السؤال الأتى: إلى أى مدى يمكن أن تكون ليتوانيا مهمة بالنسبة لأوروبا؟

بالفعل، لقد نجحت ليتوانيا. فهناك العديد من مخرجى المسرح ولاعبى كرة السلة يعملون أو يستضافون فى العديد من دول العالم.

وإلى حد بعيد يعطى أداؤها فى مجال المسرح مناسبة جيدة لعلو كبريائهم الوطنى بالثقافة الليتوانية، أيضًا بما فى ذلك ما يتعلق بالرغبة أن تكون "مثيرة للاهتمام لأوروبا". ومع ذلك فإن بريق سطح المسرح لليتوانى يخفى تعقيدات تحدياته ومشاكله فى الواقع الاقتصادى والثقافى الجديد.

التاريخ الكامل للمسرح المهنى الليتوانى (الذى بدأ عام ١٩٢٠) يرتبط بأسماء مشاهير المخرجين. إنه تاريخ التأثير المشترك وتغيير الأداء الفردى للمسرح، الذى يعكس النهج الجمالى المتنوع لكل مخرج.

إن نهضة المسرح الليتوانى فى العقود الأخيرة من القرن الماضى (العشرين) ترتبط ارتباطًا وثيقًا بتقاليد الطليعة.

بالتأكيد فإن شكل ظهور طليعة المسرح الليتوانى قوبلت بموقف رئيس المستوصى من خلا الحاجة لوجود لغة فنية، والتى تتولى الهجوم على العقائد الشمولية والمساهمة فى دفع الجمهور على التفكير والإدراك للممارسة الأخلاقية وتتفاعل مع الدراما التاريخية الوطنية.

المسرح الذى يؤثر فى الوعى الوطنى والمدنى للمجتمع كان بمثابة كاشف أصلى للحياة وأيضًا مدرس وزعيم وطنى. ولابد من التأكيد على أن تقاليد المسرح الليتوانى تعود إلى التيارات الرومانسية التى أثرت فى إدراك العالم بالثقافة الليتوانية بشكل عميق.

الأسس الرومانسية من الحرية كانت الموضوع الحاضر أثناء تمرد الثقافة الليتوانية ضد الاحتلال والنضال من أجل حماية التراث الثقافى.

ولذلك يميل المسرح الليتوانى، الذى يتجنب التجارب الجمالية البسيطة والتقليدية (وهذا هو السبب فى أننا لا نزال إلى حدٍ ما بعيدين عن الفهم التقليدى لفضاء المسرح وأنها لا تتعدى الحدود بين الأشكال المختلفة للفن المعروض ومن المعتاد المقاومة والآن حول المسائل الأخلاقية والبحث عن المُثل الروحية العليا.

وفى الوقت نفسه لم يسمح لنا النهج الرومانسى بأن نتناول تاريخ ليتوانيا بشكل نقدى، وهكذا كانت الحقيقة التاريخية دائمًا نقطة الضعف فى المسرح الليتوانى. هذه هى أهم السمات الشخصية للنهضة الحيوية للمسرح الليتوانى.

هناك بالطبع نوع من الرقابة على المصنفات الفنية لمراقبة الحدود؛ ولكن كانت هناك شخصيات مختلفة فى موقف يسمح لهم باستخدام التصوير الخلاق من أجل التحايل على ذلك.

وهكذا عملت الرقابة بمثابة محفز للإبداع. مع ذلك أصبحت المداعبة الفنية للمسرح مع الرقابة فى الوقت المناسب وأيضًا للنقاش المفتوح والذى فيه المقاومة للثمن المحدد بأن يدفع.

المسرح فى المجتمع الشمولى نقطة ارتكاز واضحة قد ساعدته بإيجاد علاقة مع الجمهور. منذ ذلك قد تغير الزمن وما يسمى بـ "عصر اللغة الضاحكة" فى الماضى، يبدو أن المسرح قد فقد هذه العلاقة.

منذ استعادة الاستقلال حصل المسرح، فضلاً عن الأشكال الثقافية الأخرى، على الحرية بشكل منفتح. ولكن برزت الآن مفارقة مثيرة للاهتمام:

الآن، يسمح هناك بأن يكون المسرح منفتحًا، لا يقول ذلك شيئًا جديدًا، لاشئ، مالم يقال أيضًا فى سنوات القمع - على الرغم من أن الآن قد لا يكون شيئًا ضروريًا، وعى الجمهور، وهو فى حد ذاته قد بدأ فى التفكير بشكل مستقل من ناحية. ومن ناحية أخرى نجد أن المسرح يمر فى مسارات صعبة وبشكل سريع فى أسواق الثقافة المتغيرة والتى تؤثر أيضًا فى تحويلها البنائى والفنى المعاصر.

هكذا يُرى وربما ليس من قبيل المصادفة، بأن الشكلين المسرحيين لكل من "ريماس توميناس Rimas Tuminas" و "أوسكارس كورشونوفاس Oskaras Korvsunovas" مختلفان جدًا وفى الوقت نفسه المفارقات متشابهة. كلاهما يقودان تاريخ المسرح الليتوانى، وفى الوقت نفسه، حيث إنهما قد ظهرا فى وقت واحد. ينبغى أيضًا الإشارة هنا لـ "مينو فورتاس Meno Fortas"، على الرغم من أن الأمر هنا لا يتعلق بالمسرح المرجعى، وإنما بنوع من استوديو المسرح. هذه

التطورات الجديدة وجدت إلى جانب شخصيات هؤلاء المخرجين، نشأت فى العقد الماضى للابتكارات الفنية والبنائية للمسرح الليتوانى.

انطلاق الأعمال الإخراجية الأولى للمخرج "أوكاركورشونوفاس" كانت بمثابة التحدى للجمهور المعتاد على لغة المسرح المضحكة والموضوعات ذات الطابع الأخلاقى القوى.

يراقب "كورشونوفاس" الواقع المحيط به (علاماته على اللوحات، دبابات روسية وجنود يتحركون فى شوارع مدينة فينوس) بمساعدة شعر مستشف من ذلك، جذاب بدرجة لا تصدق، حيث كانت المأساة والتمثيل الطفولى، لدرجة أن المفارقة البشعة قد غيرت التفاهم السائد للمسرح الليتوانى بشكل أساس.

فى وقت لاحق تم الاعتراف بشعر المسرح لـ "كورشونوفاس" على المستوى الدولى على نحو مشهود ويحتفل به كظاهرة جديدة فى المسرح الليتوانى.

إنه يتحدث عن نفسه بأن الأعمال الإخراجية لـ "مورشونوفاش" عرضت ست مرات فى مهرجان أفنيون للمسرح، وهذا سجل أعلى لأحد الفنانين الشباب بمسارح أوروبا الشرقية.

إخراجه للعمل المسرحى "الريان ومارجريتا Der Meister und Margrita" وفقًا لـ "ميشائيل بولجاكوف Michail Bulgakow" والعمل المسرحى "وجه النار Feuergesicht" وفقًا لـ "ماريوس فونماينبورج Marius von Mayenburg" وبصفة خاصة تفسيره الأصلى لعمل شكسبير "روميو وجوليت Romeo und

"Julia" ، فكانت على الصعيدين المحلى والدولى "الأكثر مبيعًا" وحصوله على الجائزة القيمة حول واقع المسرح الجديد.

ومع ذلك انطلق "كورشونوفاش" فى بلده ليس حول مكان ما، حتى يصنع مسرحًا - فقط غرف المكاتب - وبالتالى يعمل إلى مزيد من الأماكن المختلفة حيث يكون مسرحه (OKT).

مسرح OKT المستقل يمكن أن ينظر إليه كرمز للثقافة الليتوانية المعاصرة، التى تشير إلى أى مدى الجانب الجمالى يتكيف بشكل سريع مع سوق الثقافة المتطور.

ومن المهم التأكيد على أنه ليس هناك اهتمام لـ "كورشونوفاس" للتجارب الرسمية والجمالية أو النجاح التجارى. بتحليل بيئته وواقعها من إرث ما بعد الشيوعية وتحولها إلى الاستهلاك الرأسمالى، كان الأول فى المسرح الليتواني المعاصر، الذى بحث فى المواقف والصراعات بالمجتمع الجديد.

العلامة التجارية لعرضه المسرحى أصبحت حديثه الكلاسيكين المعروض والأعمال الدرامية الجديدة المخرجة بشكل كلاسيكى، وذلك مع عرض التفسيرات الأصلية للصراعات المعاصرة.

الأعمال الإخراجية لـ"كوروشونوفاش" والمؤلفة من "مارك رافنهيل" و "ماريوس فون ماينبورج" و "جون فوسه" و "ساره خانه" قد أثرت فى رؤيته الفنية لـ "سوفوكلس Sophokles" و "شكسبير" و "بولجاكوف" - والعكس بالعكس.

بعد عشر سنوات من الإنتاج المكثف وجولاته على الصعيدين الوطنى والدولى أصبح مسرح OKT واحدًا من أبرز الفرق المسرحية الليتوانية ولقد حصل على تذكار مسرح مدينة فيلنوس مع دعم مالى ملحوظ لإدارة المسرح، ولكن مازال بدون إمكانية، لاستغلال العملية الإبداعية وتطويرها. ومع ذلك فإن وجهات النظر الفنية والمهارات التنظيمية قد ساعدت مسرح OKT، وذلك بمساعدة من المدينة فى تنظيم مهرجان المسرح الدولى فى ليتوانيا والذى ينادى بالحياة والتواصل.

على الرغم من أن المسرح الليتوانى قد زادت شهرته وبالأخص مخرجى المسرح العاملين فيه، تستند التطورات الأخيرة فيه إلى كتاب الدراما المعاصرين وأعمالهم المسرحية. فلقد أسس عام ١٩٩٩ مشروع الدراما الجديدة بهدف تنمية الدراما المحلية والدولية والعمل على دعمها فيما يتوافق مع المسرح الليتوانى، بدعم المبادرة الخاصة للمخرجين الشباب وكتاب الدراما.

وفى هذا الإطار دش هذا المشروع مهرجان دولى للمسرح سنويًا - تجمع الدراما الجديدة (NDA). وكانت مهمة هذا المهرجان العمل على تطوير الأعمال المسرحية الجديدة من خلال القراءات أو من خلال قضايا التنمية فى إنهاء المشروعات بالتعاون مع مشاهير مخرجى المسرح الليتوانى وكذلك دور العرض فى ليتوانيا.

يتضح من هذا النهج أن هناك مخاطرة نسبيًا (نظرًا لانخفاض ميزانية المهرجان) لكن الأمر يستحق ذلك.

لقد أخرج "تجمع الدراما الجديدة NDA" أعمالاً مسرحية للعديد من الكتاب منهم:

"مارك رافنهيل Mark ravenhill"، "دافيد هاروفير David Harrower"، "ساره خان Sarah Kane"، "رولاند شيملبفنج Schimmelpfennig"، "مارتن كريمب Martin Grimp"، "جون فوسه Jon Fosse"، "ألبرت أوسترماير Albert Ostermeier"، مارينا كار Marina Carr" و "ماريوس إيفاشكفيتشيوس Marius Ivaskevicius" أو أن هناك إنتاج مشترك وأعلن عنه فى ليتوانيا وفى الوقت نفسه كان هناك إنتاجًا عالميًا لفنانين مشهورين، مثل : "يوحنا سيمونس Joh simons"، "يان لورس Jan Lauwers"، "جريز جورس جارسينا Grzegorz Jarzyna"، "ألفيس هيرمانيس Alvis Hermanis"، "أندريه موحيتش Andrej Moguchij"، "كرستيان سيميدس Kristian Smeds" وغيرهم.

فى السنوات الأخيرة اكتشف "تجمع الدراما الجديدة" إمكانيات للتعاون الدولى وخطط العمل قاعدة لمشروعات طويلة الأجل بين الفنانين من ليتوانيا وخارجها.

لقد أسست الإنجازات الفنية والأفكار الجديدة للأداءات المسرحية فى المسرح الليتوانتى المعاصر مفارقة من خلال نظام المسرح نفسه.

هذا النظام المسرحى يذكر أحيانًا بحلبة ملاكمة مزدحمة، والتى فيها يتصارع والملاكمين بدون قواعد.

عدد المسارح (أو بالأحرى أماكن العروض المسرحية) فى العاصمة الليتوانية فيلينوس توجد فى تناسب عكسى مع عدد صناع المسرح.

لذلك يجب على الفنانين والفنانات من أصحاب الشهرة أن يكافحوا بصعوبة للاحتفاظ بأماكنهم.

لقد أرغم أهم المخرجين الليتوانيين على حشر أعمالهم داخل الثغرات لبرامج مسرح الدولة ويدفعون مقابل ذلك أسعارًا لا يستهان بها.

واليوم يمكننا القول ويحق أنه من خلال الجهود المبذولة لمسرح OKT والمسرح الصغير بفيلينوس، تحت إدارة "ريماس توميناس" و "أيمونتاس فورناس"، لم تختفى بصفة نهائية أهم أماكن العروض المسرحية. هذه الأماكن التى أسست فى العقد الأول بعد استقلال المسرح الحُر أو المسرح المستقل، والتى نهضت بمسرح الدولة بشكل مباشر من حيث تخطيط الجداول المسرحية ودعمه فى استراتيجيات التسويق.

وكانت المكافأة لهذه المساعدة الدخول تدريجيًا فى المنافسة وإن كان ذلك غير محبوب.

في مفردات المسرح نشأ مفهوم "مسرح القطاع الخاص"، والذي ينبغى أن يشير إلى أن مصير هذا المسرح، بغض النظر عن أنشطته، يكون متعلقًا "بمسألة الخصوصية". وهذا الرأي أضفيت عليه الشرعية في قانون المسرح، تقريبًا وبالتحديد فى التصنيف وفقًا لمؤسسيها، الذين لا يدرجون الأشكال المختلفة للمسرح.

كل هذا قد أدى إلى حالة أدت بمسرح الدولة فى البحث عن أعلى المنتجات التجارية من القيمة المشكوك فيها فى برنامجه، فى حين أن مسرح القطاع الخاص حصل على سمعة مسرحية عالية لارتفاع المستوى المهنى والغنى به بفضل مديريه.

مرارًا وتكرارًا نجد أن اسم المخرج المسرحى "نيكروشيوس Nekrosius" مرادف تقريبًا لاسم المسرح الليتوانى، بل وأحيانًا للثقافة الليتوانية بشكل عام وعلى صعيد عالمى.

أما مسألة العمل الإبداعى لهذا المخرج ترجع إلى العديد من حجرات البروفا وجزء من التمويل المخصص لإنتاج إخراج مسرحى. وننوه هنا إلى أنه بدون التعاون الأجنبى وبشكل مضاعف، لم يكن لهذا الإخراج المسرحى أن يصل إلى خشبة المسرح.

فعندما كان ينتهى من إخراج الأعمال المسرحية، كان على المنتج أن يعصر دماغه، فى أى دورالعرض يجب أن يقدم الأداء المسرحى، حتى أن يقبل أقل الخسائر المالية على أساس التكلفة التى تدفع للمسرح الوطنى الليتواني. إن هناك انطباعا بأنه لم يملاحظ ذلك، عندما ينتج "نيكروشيوس" أعماله ويعرضها خارج ليتوانيا.

هذا التطور يحدث على أساس أولوية جديدة للسياسة الثقافية فى ليتوانيا: لخلق السوق الثقافية. يبدو أن هذه السوق معدة وفقًا لمبدأ أن القيمة لمنتج ما موجهة نحو طلب المستهلك. ومع كل التشجيع لخلق ثقافة السوق، غالبًا ما يتسمى أن القيمة لمثل هذه الثقافة نسبية.

مع كل الجهود المبذولة لتلبية معايير السوق تصبح الثقافة إنتاجًا استهلاكيًا قصير الأجل. فتقلبات السوق تعتمد على الموضة التى لديها تأثير تنموى على نظام القيمة لاستهلاك الثقافة اليوم وهذا لا يشير فقط إلى التسلية الثقافية. هذا الاعتماد يلاحظ فى جميع قطاعات الثقافة وللأسف أن ذلك من جانب واحد.

هذه القضية ترسب فى المسرح بطريقتين: من ناحية تكون أشكال المسرح البديلة فى الوقت نفسه موضوعا للسوق، والتى تحيد العاطفة الجدلية وتخلق منها منتجات للموضة. فى حماسته للنقد الاجتماعى والإبداع الفنى يخلق ذلك السوق، الذى ينتج فى كثير من الأحيان بشكل مرغوب ويستخدم لسياقات مختلفة، وذلك أن سماتها الخاصة سرعان ما تختفى. ومن ناحية أخرى يختار المسرح – يستولى عليه خوف كبير، من أنه يفقد جمهوره – استراتيجيات السوق الثابته.

من خلال ذلك يصبح المسرح واقعيًا وقابلاً للتنبؤ. الأشكال المسرحية التى لا تخلق لأن تتكيف مع السوق وإنجاز معاييرها، لا يكتب لها النجاح.

كما جاء فى السياسة العامة يجب أيضًا أن يكون فى المسرح الجيل، الذى وصلت قدراته الإبداعية فى العشر سنوات بعد الاستقلال إلى مرحلة النضج، أن ينتظر أمام الباب.

المخرج "كورشونوفاس"، الذى قفز إلى الأمام بشكل سريع، استبعد من مسرح الأكاديمية، بالرغم من أنه أراد العمل هناك وأن يقدم للمسرح دافعًا جديدًا

وخلاقًا للعمل. وفعل مسرح الشباب الشئ نفسه مع المخرج "كيزاريس جروزينس Cezaris Grauzzinis"، فى ظل عدم وجود مكان ثابت للعمل المسرحى فى ليتوانيا، كان عمله فى الغالب فى الخارج (فى فينلندا، سلوفينيا واليونان).

كممثل جيد لهذا الجيل هو "جينتاراس فارناس Gintaras Varnas" يعمل فى مهمة إدارية بالمسرح الوطنى بمدينة كاوناس، وبكل تأكيد قد سمح له بعد سنوات قليلة بالاستقالة، حيث إن النظام الحالى لمسرح الدولة يمنع عنه تكوين انسامبل خاص به، يقومون بالعمل معًا.

إنه لم يظهر منذ بعض الوقت من بين أفضل الأداءات المسرحية فى موسم العروض المسرحية اسمًا واحدًا لأحد المخرجين الشباب. وفقًا لمذكرات العشرين عامًا الأخيرة يتوق المرء للعودة إلى "التسلل" الجزئى والمتهور فى منطقة المسرح المهنى كما فى وقت "حينتاراس فارناس" أو "أوسكاراس كورشونوفاس" مع ظهورهم لأول مرة.

هؤلاء المخرجين - قمة جيل الوسط من صناع المسرح - لديهم بين ذلك انسامبل من الموهوبين من حولهم من الممثلين: ممثلون يؤخذون فى الاعتبار وليسوا مخرجين.

قد يكون السبب وراء ذلك أنهم يقدمون أعمالهم فى افتتاح الموسم بشكل رائع. لقد كان معظمهم من زملاء الدراسة. والبعض منهم شكلوا مجموعات أداء مسرحى غير رسمية؛ وآخرون توجهوا مباشرة بعد انتهاء دراستهم وبشكل شجاع إلى المسارح المستقلة.

تكمن الحقيقة بكل تأكيد فى أن المعاهد العليا للمسرح، أكاديمية الموسيقى والمسرح فى ليتوانيا، تؤهل العاملين فى المسرح، فهناك يتخرج سنويًا أعداد كثيرة أكثر مما يمكن أن تحتاجه دور العرض المسرحية.

فى مسارح الدولة وبما لديها من فرق انسامبل ثابتة، بالإضافة إلى وجود - وفقًا للنظام المتوارث عن الحقبة السوفيتية - وظائف متاحة وفى أى من الأماكن للممثلين والممثلات الشباب، والتى من الصعب وصول المخرجين الجُدد إليها الآن.

بالنسبة لأعمالها الإبداعية يمكن أن تكون مستقلة ماليًا عن الدولة فى تأمين مشروعاتها. ولكن حتى لو ثبت عندما يؤسس مسرحًا حرًا ومتاحًا التمويل الذاتى لمشروعاته المزمع تنفيذها، ما تزال هناك صعوبة فى الحصول على مكان للعرض المسرحى وهو هذه واحدة من أكبر المشاكل الجديدة التى تواجه المسارح الجديدة التى نشأت فى العشر سنوات الأخيرة بعد الاستقلال.

خلال مجمل هذا الوقت لم يبنى مسرح واحد فى ليتوانيا، لقد وجب على فنانين المسرح من الشباب أن يكافحوا في مواجهة قدرهم ويحاولون أن ينخرطوا بمشاريعهم فى برنامج مسارح الدولة.

تحاول المراكز المعلوماتية المستقلة للرقص والمسرح قدر الإمكان أن تساعد الموهوبين. وبفضل جهودها نشأت عام ٢٠٠٢ أول مؤسسة لتشجيع البنية الفنية المستقلة، والتى تحاول جذب الفنانين والفنانات من الشباب تحت أجنحتها. ومع ذلك مادام المبنى المعنى يجدد، فإن المنظمة ليست فى وضع يمكنها من احتوائها للعمل وتدعم فقط وبشكل غير منتظم مشروعات المخرجين الشباب والممثلين ومصممى الرقصات أو الراقصين أنفسهم.

فناني المسرح الشباب فى الوقت الحاضر ليسوا متحدين من حيث المصالح المشتركة لأبناء جيلهم، وقيمهم الفنية والجمالية أو مواقفهم الاجتماعية. ومع ذلك فقد تغير بعض الشئ: أن أصبح المسرح الليتوانى مشهورًا من خلال شخصيات كانوا فى إدراكهم للعالم سابقين لعصرهم.

أما اليوم، حيث لا توجد رقابة أو محظورات، يفقد المسرح المعاصر الاهتمام بالقصص المعاصره وينشغل بالدرجة الأولى بالبحث عن التعبيرات الجمالية.

كذلك يصبح هناك سؤال مهم فيما يتعلق بالاحتراف. لابد من الإشارة إلى أن، على خلاف الوقت السابق، تنفيذ مشروع مسرح للمخرجين الشباب يكون فى كثير من الأحيان بشكل جدى وباختبار مهني. وهذا يدل على وجود فجوة حقيقية فى التحضير لهذه المهنة التى هى فى الواقع عملية تدريس وتدريب تربوى على تحمل المسئولية. لكن المناخ الإبداعى ليس مقبولاً بشكل خاص.

المخرجون الشباب الذين يريدون بعد دراساتهم أن يواصلوا عملهم وفقًا لمهنتهم، يجب عليهم بداية أن يطرقوا أبواب المسارح، ومن ثم يذهبون بأعمالهم وبأفكارهم ذات القدرة الإبداعية بعد مواجهة لنظام أخلاقى متجمد قد عفا عليه الزمن ولو مرة واحدة.

ونتيجة لذلك يكون من الصعب فى أعمال المخرجين الشباب نتائج إبداعية أو وزن فردى يمكن التعرف عليه.

إنها علامة من علامات العصر، أن الضرورة فى سوق الترفيه تصبح متزايدة ولابد من الاعتراف بها، "العلامة التجارية" لابد وأن تخلق، التى تغير المُثل الاجتماعية والفنية العالمية.

من ناحية يتحمل ذلك بأنه فى حيز إبداعى ضيق، بغض النظر عن النظام المسرحى العتيق، يمكن أن يخلق أشياء ويعمل على تثبيتها فى السوق. ومن ناحية أخرى يُملى سوق الترفيه غالبًا شروطه التى لا تقتضى بالضرورة تجارب إبداعية مخاطرة أو البحث عن أفكار جديدة. وإن كان بطبيعة الحال هنا يرتبط كل شئ بالفنانين المعنيين.

فى السنوات الأخيرة كان طريق النجاح للشباب فى الوصول إلى المسرح يكمن فى أن أثناء فترة الدراسة يعملون على تشكيل انسامبل خاص بهم. وهذا غالبًا ما يكون متاحًا بداية فى مجموعات غير رسمية من صناع المسرح، وقبل كل شئ لديهم الجاذبية، لأنهم فى هذا الإطار تمكن عملية التجريب وتمكن الأفكار الشجاعة فى إحلامها مكان القديم دون إكراه.

واحدة من هذه المجموعات الأولى من هذا النوع تعود إلى مبادرة "جيزاريس جراوزينس Gezaris Grauzinis"، الذى أسس عام ١٩٩٦ مجموعة الجيل الجديد بالمسرح الليتواني.

صحيح أن هذا التنظيم لم يمكث سوى سنوات قليلة، مع ذلك نشأت مجموعة أخرى من طلاب التمثيل تسمى نفسها "مجموعة جراورينس"، والتى لها وجود اليوم فى المسرح الليتوانى وبنجاح نسبى.

مع العرض المسرحى الأول لمسرحة "ليلة عربية" (عام ٢٠٠٣) طبقًا للعمل المسرحى للكاتب "رولاند شيملبفنج"، حمّس فرقة المسرح المكونة من خمسة أفراد سواء الاهتمام على المستوى المحلى أو المستوى الدولى.

بالنسبة لعرض التسويق والعلاقات العامة للأداءات المسرحية يتولى ذلك مركز التعليم والمعلومات للمسرح والسينما منذ نشأة المجموعة.

فى السنوات الخمس الماضية قدمت أعمال مجموعة "كازاريو" فى بلدان فنلندا والجبل الأسود والبوسنة والهرسك وروسيا وبولندا ولاتفيا وأستونيا.

من حيث بانوراما المسرح الليتوانية تتميز المجموعة من خلال اختيار برنامج العرض الأصلى (تحت إدارة رولاند شيملبفنج"، "مارتن كريمب" وبعض الأعمال للمجموعة)، لغتها المسرحية متميزة وكذلك الحوارات الخاصة. مبدأها الإبداعى: مع الحد الأدنى من التعبير فى الفضاء الفارغ يخلق "مسرح الخيال". فى عمله المسرحى الجديد "يوم ليتوانيا Lietuvos Diena"، والذى لا يقتصر على المفاهيم التقليدية لمحدودية المسرح، تأخذ مجموعة "كيزاريو" من خلال العمل مع الدراما المبتكرة الأجنبية للمساعدة بالخبرة فى ضمان علاقة شخصية مع ليتوانيا فى التعبير عن الواقع.

إنها وصفة جيدة، لرعاية البحث الإبداعى مع "تربية" للجمهور فى الوقت نفسه وجد المخرج والمربى "أيداس جينيوشس Aidas Giniocis" مجموعة مسرحية، والتى تسمى "مختبر إبداعى" (الدائرة المفتوحة).

الممثلون والممثلات الشباب بالمختبر الإبداعى يعرفون جمهورهم معرفة جيدة - سواء كانوا من الكبار أو من الشباب - ويسعون فى الاتصال المباشر بهم.

خبرة "أيداس جينيوشيس"، مؤسس واحدًا من أول المسارح المستقلة فى ليتوانيا ومنذ ما يقرب من عشرين عامًا يشتغل فى تقديم أعمالا لجمهور الشباب، يشكل مع ذلك رأس مال مفيد لبدأ "المختبر الإبداعى".

فى الأداء المسرحى الأول فى غضون ذلك أظهرت مجموعة "مختبر الإبداع" أن ما لدى أعضاءها يتعلق بأشكال جديدة للتعبير فى المسرح، لكن يتعلق الأمر بالموضوع بالمقدم، الذى يتحدث مع الجمهور. لذلك يكون الاهتمام بتقديم إخراج مسرحى جديد، مدهش وحى بالنسبة للجمهور.

فى الفضاء الحُر يتبادل الممثلون، الجالسين فى دائرة معًا، ذكريات طفولتهم - وهم محيطين بالجمهور - تنشأ بمساعدة حالة من الارتجال قصة حقيقية متنقلة حول النضوج عند الشباب وتجاربهم الأولى. وهكذا أنشأ "أتفيراس راناس" شكلاً جديدًا من المسرح الوثائقى فى ليتوانيا. وهذا الإخراج المسرحى جلب سعادة غامرة لفرقة الشباب: ليس فقط جمهور الشباب الليتوانى كان مغمورًا بالحماس، لكن كان القبول والحماس أيضًا لدى الجمهور فى موسكو وريجا وهلسنكى.

أيضًا مع المشروعات الأخرى قد جرّب "أتفيراس راتاس" أشكالاً مسرحية عرقية بأسلوب منمق، ولكن مع الاحتفاظ بالمبادئ الرئيسية: الانفتاح على الخيال والطبيعة التمثيلية والاجتهاد والسعى لتحقيق ذلك.

خلق حالة مسرحية مع الحد الأدنى من الموارد فى فضاء فارغ وبهدف ربط علاقة مباشرة مع الجمهور والعمل على تنشيط خياله، يعد ذلك من السمات البارزة لأعمال مسرح الشباب. من جهة يعتمد على ميزانيات صغيرة وحالة الضرورة ، لموائمة أماكن الأداء المسرحي ومجموعة المشاهدين، وذلك من أجل البقاء، وقادرة فى الوقت نفسه على فهم المسرح المتغير.

فن التمثيل المسرحي الذى وجد من خلال انسامبل المسرح، اكتشف أشكالاً جديدة للتعبير والحوار، وتخلى عن خيال المسرح لتأييد تحليل واقع الحياة، ويمكن اعتبار ذلك محاولة لمراقبة الهيمنة على المسرح الليتوانى وسيطرة التقاليد المتحجرة من الصور فى السنوات الأخيرة والعمل على تجديدها.

علاوة على ذلك تتم المحاولة بهذه الطريقة، مع جيل جديد من الجمهور، الذى يبحث عن نوع آخر من تحقيق الذات والدخول فى الحوار. عما إذا كان هذا التطور قادرًا على البقاء، سيظهر ذلك فى المستقبل القريب.

في وقت قريب يمكننا أن ننوه هنا عن اثنتين من المجموعات التى تنتسب إلى المسرح الحُر. الأولى تتكون من تلاميذ المخرج المسرحى "ريماس توميناس Rimas Tuminas" والمخرج "جينتراس فارناس Gintaras Varnas"، والذين أنهوا دراساتهم بأكاديمية المسرح والموسيقى بلتوانيا.

والمجموعة الثانية تنتسب لأشهر علماء تربية المسرح فى ليتوانيا "يوناس فيتكوس البلاد، قد شكل انسامبل من تلاميذه الذين أنهو الدراسة معه بالأكاديمية. وهنا يتأكد أن الممثلين والممثلات، الذين تخرجوا من تحت يده، قد

نهضوا بالمسرح الليتوانى فى العشر سنوات الأخيرة، ومع ذلك لم يكن للمخرج مسرح خاص به، ولم يستطع جمع الخرجين تحت سقف واحد.

من أبرز التلاميذ، الذين درسوا على يد "يوناس فيتكوس " المخرج "أوسكاراس كورشونوفاس" و "جينتراس فارناس" أيضًا من أهم المخرجين من جيل الشباب فى السنوات الأخيرة، المخرج "أجنيوس جانجيشيوس Agnius Jankevicins"، من تلامذة "فايتكوس".

تماما كما فعل أستاذه فقد عمل فى العديد من برامج عروض المسرح المختلفة، كما وجد أيضًا كثيرا من الوقت في تقديم مشروعات مسرحية مستقلة،

فأعماله تهتم بربط اهتمامات الشباب العاديين فى حياتهم بالمجتمع الحاضر الذى يعيشون فيه.

الكوميديا التراجيدية فى أعمال "جانكيسيوس" فى مكافحة الأبطال تُعد بمثابة "متمردون بدون مهمة" فى وقتنا الحاضر، الذين يبحثون عن مكان لهم فى الحياة.

وهذا ليس بشكل مبدئى، وإنما فى موضوعات مختلفة ترافق برنامج العروض المسرحية للمخرج "جانكفيسيوس" (من بينها الكلاسيكية الروسية وكذلك دراما معاصرة وحتى بعض الكُتاب اللتوان من العهد السوفيتى) وأحيانًا تعمل بانسامبل يتضمن بالكامل ممثلين جُدد للتنوع فى الأعمال المسرحية لهذا المخرج.

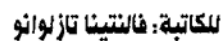
زيادة اهتمام الدولة في السنوات الماضية بالفنانين الشباب ومن ثم بفنانين المسرح وبالتالى كان لزاما عليها أن تتكفل بتحسين ظروف عملهم وتمويل مشروعاتهم وكذلك تقديم منح دراسية لتشجيع الفنانين الشباب.

نظام المسرح الليتواني فى السنوات الأخيرة هو إرث الحقبة السوفياتية ويقع فى وسط الاضطرابات. وهذه ما هى إلا خطوات مغلقة، يتم تناولها للردوالتفاعل مع التطورات الراهنة التي تعقد في مجال الفنون المسرحية. لذلك يتطلب تنوع أساس ودعم التنوع المسرحى وإصلاحات متسقة لمسرح البرامج من خلال إنجاز استراتيجية فنية بفضل مساعدة فنانين المسرح والفنانات.

وعلى قدم المساواة ومن الضرورى يكون إتباع نهجًا جديدًا فى العمل المسرحى التربوى الذي يجب أن يكون أكثر حيوية ومنفتحًا من أجل التطورات الحديثة فى فنون الأداء.

جمهورية مولدافيا

نماذج وتفاهمات



(١)Valentina Tazlauanu



مسرحية: إليزابيث الأولى — Elisabeth I.
وفقا للعمل المسرحى من باول فوستر — Paul Foste
واحداث تاريخية
مسرح إيونيسكو — Eugene-Ionesco-Theater
عام ٢٠٠٤
إخراج: بيترو فوتكاراو — Petru Vutcarau

---

(١) فالنتينا تازلوانو Valentina Tazlauanu ناقدة مسرحية "متخصصة فى علم المسرح. فى الفترة من عام ١٩٩٧ إلى عام ٢٠٠٠ عملت نائبة وزير الثقافة فى جمهورية مولدافيا. تعمل رئيسة تحرير لمجلة الثقافة sud-Est Cultural. أيضًا عضوة فى الرابطة الدولية للمسرح. لها العديد من المؤلفات عن المسرح والدراما.

من المنظور الداخلى لثقافة ما فى وصف مسرحها، من حيث حدود الثقافات، وإلى حد خلط الهويات المتعددة، فكما هى مهمة تكاد تكون أيضًا صعبة وتتعلق بشكل سئ بنقطة الانطلاق.

التاريخ الحديث كنتيجة للستار الحديدى الذى أحاط بهذا الجزء من الكرة الأرضية على مدى أكثر من نصف قرن من الزمان وحدّ من نموها وعزلها عن الشق الآخر، يتحدث عن كل شئ سوى الحالة الممزقة الواضحة المعالم لتلك البلدان.

هل تقدم أوروبا الشرقية واقعًا ثقافيًا مميزًا، بخصائص التطور وقوانينه، التى تميز بها عن غيرها من الثقافات؟

من جهة الغرب يمكن أن تكون الإجابة على هذا السؤال بشكل إيجابى. نعم، العديد من مهرجانات المسرح الدولية، التى لم تعد موجودة الآن فى مراكز المسرح فقط، لكن أيضًا فى الآونة الأخيرة نجدها على نحو متزايد فى الولايات المتحدة، ويثبت ذلك العكس.

إن عبور الحدود، وتوسيع الاتحاد الأوروبى وتكثيف حوار الحضارات إلى آخره تعد إنجازات مشتركة تستفيد منها بلدان غرب وشرق أوروبا على حدٍ سواء. وأود أن أذهب لأبعد من ذلك، إن طموح الأوروبى الشرقى أن يعرف بثقافته فى خطوط عريضة مختلفة وبين ذلك أن توصف بأنها معروفة ذات شهرة.

وعلى العموم لا يقدم مسرح مولدافيا شذوذًا عن هذه القاعدة. بالرغم من أن جمهورية مولدوفيا ما تزال حديثة العهد نسبيًا، فإن مسرحها قد انطلق فى موقع بين مدرسة المسرح فى رومانيا وروسيا (الاتحاد السوفيتى). من خلا ذلك قامت ممارسة المسرح المحلية، والتى تحمل في طياتها صفات الثقافات القائمة.

أهم الأماكن المسرحية فى فترة ما بعد الحرب، عندما كانت جمهورية مولدافيا جزءًا من الاتحاد السوفيتى، قد تأهلت وتطورت علي مدى أجيال من صناع المسرح الذين تعلموا فى كليات المسرح فى سانت بطرسبورج (لينجراد سابقًا) وموسكو وأيضًا فى معهد الفن (أكاديمية الفنون حاليًا) بمدينة كيسناو، وبعد عام ١٩٩٠ فى مؤسسات مختلفة فى رومانيا.

أهم المسارح تتركز فى العاصمة كيسناو. توجد بجانب ذلك أيضًا فى أكبر مدينة فى شمال جمهورية مولدافيا بيلتس وكذلك فى مدينة كول فى جنوب البلاد مجموعة من دور العرض المسرحية ذات الأهمية الوطنية.

يمكن للمرء أيضًا أن يتحدث عن المسرح البديل، لكن أهميته فى صناعة المسرح بشكل عام ليس لها وزن كبير.

مع بعض الاستثناءات البارزة درس معظم مخرجي المسرح أيضًا فن التمثيل، والذى أثر بشكل كبير على عملية الإخراج المسرحى ويرجع ذلك فى المقام الأول جزئيًا إلى النظام التعليمى.

وهكذا فى عهد الاتحاد السوفيتى كان يؤهل فى المقام الأول المخرجون لعروض الهواة لدور العرض العديدة المنتشرة فى الأقاليم والريف والقليل من المؤهلين فى الإخراج المسرحى المهني أو الرسمى.

هناك أُختيرت مجموعات المرشحين في التمثيل لإتمام دراساتهم فى مدارس المسرح فى المراكز الكبيرة، والتى تمتد على فترات عدة سنوات، كان لزامًا على الجزء الأكبر منهم أن يملؤا صفوف ممثلى المسرح، ومع مرور الوقت يتم اختيار مدير لكل موسم مسرحى جديد، والذى يصبح بدورة مخرجًا مسرحيًا فى النهاية.

مع التغيير الجذرى للأجيال فى فترة التسعينيات بسبب انهيار النظام الشيوعى والحصول على الحرية الخلاقة أفرز كل ذلك مسرحا إخراجيا بالمعنى الدقيق للكلمة، فضلاً عن بعض المخرجين المتازين.

لقد اكتسب فن المسرح بذلك فى أقل من عقدين من الزمن، ليس فقط من الناحية المهنية، قوة دافعة تشتد الحاجة إليها لتحديث ضرورى للتعبير المسرحى.

محاولة خلق مثل هؤلاء المخرجين المؤهلين الجُدد للمسرح والممثلين الذين يعملون معهم، واختيار الأعمال المسرحية والرؤى الفنية الخاصة بها، قدمت لحظة خاصة من المنافسة التى قد توقفت إلى ما يقرب من عشر سنوات.

مع هذا التقدم تنطلق مع بعض المفارقات فترة انتقال صعبة للغاية لاقتصاد السوق الرأسمالى، والتى انتهت حوالى عام ٢٠٠٠، عندما دخلت صناعة المسرح الوطنية إلى مرحلة جديدة.

الندرة الحالية فى مخرجى المسرح الشباب وخصوصًا في ضوء الوضع الحالي للمسرح وظهور قدوم بعض الدراميين الشباب بشكل أكثر إلحاحًا، يبقى ضعف هذا المشهد، الذى سيحدث فى السنوات المقبلة وبشكل واضح بدون شك. رواتب متدنية للغاية، فقد اللياقة فى المنافسة مع أشكال ترفيه أخرى فى الاتجاه الفنى، التى تربط مع الفقر الاقتصادى والأزمة الاجتماعية وكذلك زيادة الهجرة من البلد التى تؤدي إلى تناقص مخيف فى المواطنين وهذا يزعج الشباب مع إمكانيات فنية كبيرة وتأهيل مناسب قبل البدء، أن يذهبوا إلى المسرح. فى ظل هذه الظروف يترك العديد من صناع المسرح والممثلين والمخرجين البلد ويعملون حينئذ فى الخارج وفقًا لقاعدة أى شئ آخر غير المسرح.

الجهة الأخرى للسياق الخاص، الذى تطور فيه المسرح المولدافى منذ مطلع القرن الجديد، أنه يعانى من سلسلة من المشاكل التى تواجهها أيضًا بلدان أخرى فى وضع مماثل لمولدافيا.

المحاولات المتكررة لإصلاح نظام التعليم الفنى أظهرت نجاحًا طفيفًا. كان السبب فى ذلك تقريبًا عدم اتساق هذه التدابير على مستوى التنمية واتخاذ القرار، الذى لم يكن حتى يومنا هذا للثقافة الأولوية أو تُعد من الأولويات.

الأشكال الأولى للرأسمالية لم تقدم إمكانيات للمطالبة بتطوير هذا الاتجاه الفنى المحدود أصلاً، والمبادرات الخاصة فى هذا المجال تكاد تكون معدومة أيضًا.

بداية فى العام الماضى افتتح الدرامى والكاتب الصحفى "فال بوتنارو Val Butnaru" مرفقا هاما، مسرح بدون اسم، وذلك لعرض أعمال مسرحية لكُتاب دراما محليين.

كان العرض المسرحى الأول للعمل المسرحى Avant de Mourir فى نسخة مسرحية للمخرج الشاب "أنا تول دوبالا Anatal Du bala" ذات نجاح جماهيرى. يجب أن ننتظر إلى أى مدى تؤتى هذه المبادرة أكلها دعمًا إذا كان الكاتب المسرحى يتفق مع المستثمرين حتى الاحتفاظ بهذا التوجه فى المسرح.

الندرة فى وجود استراتيجيات وطنية وكذلك شخصيات مناسبة من أجل إحلال الإصلاحات وتنفيذها، مع عدم استقرار الحالة الاقتصادية، لها ما يبررها.

زيادة تكاليف الإنتاج، وتكاليف المعيشة بشكل عام، قد جعلت من المسرح فى عصر آخر للديمقراطية للمجال الممنوع، على نمو واحد فى اتجاه الفن النخبوى، وهذا يعنى أن الطبقة الوسطى والشباب تبقى محرومة.

وبالرغم من ذلك يذهب الناس إلى المسرح، على نحو أدق، لمسارح محددة وكذلك عروض محددة، حيث تدفق الزوار مثل الحلقات المفرغة فى صالات مسرح محددة ليست دائمًا مفهومة.

الشئ المميز لهذه الاتجاهات في المسرح المولدافى تقدم ذلك لأكثر من خمسة عشر عامًا من "بيترو فوكارو "Petru Vutcarau" وبواسطة إنسامبل المسرح لـ

"أيوجن إيونيسكو Eugen Ionescu". لقد كتب المرء تاريخ المسرح فى مولدافيا منذ حصولها على الاستقلال، هكذا تؤخذ ظاهرة "أيوجن إيونيسكو" المكان الأكبر. وليس ذلك فقط، لأن غير مباشر للقهر الايديولوچى بعد عقود من الزمن وعدم تمكين الوطنية ووجودا متيازات هائلة لها فى زمن الحرية الخلاقة، لكن أيضًا لأنها تجسد نموذجًا للمسرح بخصوص الوحدة للبرنامج الفني، لتحريك الأعمال المسرحية الجديدة وشكل الإخراج وأنواع العرض التمثيلى والكفأة المهنية وروح الفريق، كل ذلك يميزها بوضوح من نموذج المسرح الحالى.

هناك عدة عوامل قد أثرت على محتوى هذه الفرقة. فى المقام الأول فيما يتعلق بتأسيسها لقيت اعتمادًا فنيًا بشكل حُر من أى أيديولوجية، فى المراحل الأولى حتى المؤسسية "المسيطرة" تقدم للمسرح الفرصة للتحرك غير العادى. عن بُعد يسقط التأهيل الشامل للممثلين إلى وزنه، نفس المدرسة التى تختلف عن المدارس ذات الفكر الستانسلافيسكى عقليًا ومضمونًا وتؤهل الممثلين لفرق مسرحية مولدافية أخرى، قد قدمت على أساس الظواهر المسرحية المهمة على أرض مولدافيا فى فترة الستينيات (مسرح نجمة الليل). وليس من قبيل الصدفة أن يضم المسرح الأخير العديد من خريجى مدرسة التمثيل بموسكو، والذين قد أسسو فى وقت لاحق مسرح "أيوجن ايونيسكو".

تبع ذلك الاعتراف الرسمى وإدراج هذا المسرح الجديد فى هيكل مؤسسات الدولة. لكن الإشكالية فى ظل الظروف آنذاك فى وجود فرقة مسرحية مستقلة، قد تكون اليوم إجراءات إنقاذ لمسرح مستقل من جانب الدولة لا يمكن تصوره.

فى تلك اللحظة الخاصة في تاريخنا بعد انهيار النظام الشمولى وظهور أن كل شئ يبدأ من البداية، أصبح مسرح "أيوجن إيونيسكو" كرمز للتغيير، لكن أيضًا يُنظر إليه على أنه مختبر مسرحى. ينجز فيه الجديد من أشكال المسرح.

إن المناخ التجريبى لهذا الاستوديو المسرحى استمر لفترة طويلة على خشبة المسرح.

وبدون مبالغة يمكن أن يكون العمل المسرحى "انتظار جوديت"، الذي قدمه الممثلون الشباب والمخرجين "بيترو فوتشاراو Petru Vutcavau" و "ميهاى فوسو Mihai Fusu" فى نسخته الأولى وهم فى كلية موسكو، وفى وقت لاحق فى خضم فترة البيريسترويكا على خشبة مسرح لوكافارول وفقًا لموجة التجديد التى لاحت فى الأفق ، والتى يشعر بها المرء فى الشوارع، كطفرة فنية لمسرح "أيوجن أيونيسكو" يشار إليها.

أكثر من ذلك بل من الأعمال الأخرى أصبح كل عمل مسرحى للقلاقل ميتافيزيقية والانتظار بدون أمل فى لحظة معينة مع واحدة من الوسائل الفنية للتعبير عن الصورة الحسية مادة للتفكير، التى لم تكن تعرف حتى الآن ماهية مسرحنا.

لقد أعلن عن تشكيل مسرح مختلف، لما وراء الفكرة العادية للواقعية الاشتراكية والماثلة على خشبة المسرح لعقود طويلة فى جمهورية مولدافيا كما كان الوضع فى كل أنحاء الاتحاد السوفيتى.

الإخراج للعمل المسرحى "انتظار جوديت"، الذى كُرم في مهرجانات المسرح المختلفة المحلية والدولية، قد شكَّل البداية لسلسلة من الأعمال المسرحية الأصلية العديدة لهذه الفرقة المسرحية. التى لاقت نجاحات كبيرة فى أماكن مختلفة من العالم.

وبطبيعة الحال فإن المسرح الذى يحمل اسم "أيوجن إيونيسكو" ركز كثيرًا فى مرحلته الأولية على تلك الأعمال المسرحية وأخذها للمناسبات، لبيان الحالة العبثية للفردية، التى حُبست فى شبكة مجتمع شمولى.

"بيكيت"، "أيونيسكو" ومن بعدهم "ماتى فيزنس"، مؤلف مسرحى رومانى الأصل استوطن فى فرنسا وكتب عن مسرح العبث، لم يأخذ فقط لإعداد البرنامج للفرقة المسرحية، ولكن ذلك إسهامًا ذا أهمية حاسمة لاستخدامهم لبعض القضايا الفنية المحددة وشكل للتعبير. وليس أخيرًا لما له من مبادئ توجيهية وجمالية للسيرك.

النموذج الذى يستند عليه مسرح "بيترو فوتشاراو"، ويمكن استخدام توليفة من الجماليات ومسرح العبث – مع تقدمه اللاحق – وتفكير ما بعد الحداثة، على أساس الاختلاط بسعادة مع العفوية والتألق ومزاج الطلاء المنزلى.

فى البحث عن التجديد فى العمل الفنى، يجب على المرء أن يتبع "بيتر بروك" "الخروج من السياق"، حيث إنه قد فرض مسببات حتمية وأحد معاييره. "بيتروفوتشاراو" قد غادر السياق، الذى فيه يتعهد مع فرقته المسرحية بجولات عديدة للمشاركة فى العديد من مهرجانات المسرح الدولية ومع صناع المسرح من

البلدان الأخرى للعمل معًا، لكن أيضًا من خلال تنظيم حدث دولى هام مثل بينالى مسرح "أيوجن إيونيسكو"، الذى عقد آخر مرة فى شهر مايو ٢٠٠٨. وعلى نحو خاص للغاية قد أزيحت من جانب ممارسة أحد المسارح المحلية، أعدت خطة التمثيل وفقًا لمعايير مرتبطة معًا أو لا عتبارات ذات جاذبية وسهولة الحصول عليها ومضمون يقدم لجمهور كبير من المشاهدين.

فى إخراج العمل المسرحى "إليزابيث الأولى" للكاتب "فوستر" تحتج إليزابيث: سوف أعيش على هذه الجزيرة الصغيرة غريبة الأطوار عمرًا مديدًا في سعادة غامرة". يبدو من الطبيعى أن هذه الجزيرة غريبة الأطوار تنتسب إلى مسرح "أيونيسكو" نفسه، يفضل ذلك أى إشارة مباشرة تُرفع إلى العالم الحقيقى، استقلال بدون حل وسط يطبق فى مواجهة الواقع.

ربما يكون ذلك بالتحديد الذى يميز المدير الفنى لمسرح "أيوجن أيونيسكو" عن الممثلين الآخرين لمستقبله، للحدود بين فن خشبة المسرح ونقل الحياة العملية إلى خشبة المسرح ليست دائمًا واضحة.

درس "بيترو فيتشاراو" وصناع مسرح آخرين يتكون من اعتماد مفهوم فنى بأن النشاط المسرحى على الطرف الآخر مجرد تقليد، لمحاكاة الحياة لواحدة ذات شعبية كبيرة اليوم تركز على واقعية موجودة للظروف المحيطة.

زميلة فى مدرسة المسرح والتمثيل "ميهاى فوسو"، والذى مارس معه أيضًا الإخراج لفترة طويلة، هو أيضًا، وإن كان ذلك على صعيد آخر، واحدًا من المخرجين المعتبرين فى الوقت الحاضر.

نقابل أعماله على المستوى العالمى والمحلى، يخرج أعمالاً مسرحية لمسارح مختلفة ويرسل مع ذلك حقيقة "عرض رجل واحد". بعض الوقت قضاه أيضًا مع أبيه، الممثل "دوميترو فوسو".

من ناحية أخرى حصل "ميهاى فوسو" على وظيفة مدير مسرح مستقل الذي ناسب بعد ذلك الوقت كمدير فنى لمسرح لوشيا فارول بشكل أفضل بالنسبة لعمله وتفكيره.

فى السنوات الأخيرة عمل "فوسو" على نقل وعرض المشاكل الاجتماعية المعاصرة. العمل المسرحى "المقهى السابع Das siebte Kaffehaus" الذى أعدة بالاشتراك مع اثنين من مؤلفي الدراما الشباب، "دميترو كرودو Dumitru Crudu" و "نيكوليتا إنسننكو Nicoleta Esinecu"، يدور حول الهجرة إلى بلدان الغرب للبحث عن فرص عمل أفضل والنتائج المأساوية لهذه الظاهرة الشاملة.

العمل المسرحى "حكايات عائلية Familienerzaehlungen" للكاتبة الصربية "بيليانا صربينوفيس" والذى قدم على خشبة مسرح "ميهاى إمينسكو"، حصل على جميع الجوائز فى مهرجان المسرح الوطنى، وكان هذ العمل فى مرحلة محاكاة ساخرة للتربية الأسرية فى يوغسلافيا السابقة التى دمرتها الحرب الأهلية.

أحدث إخراج مسرحى له للعمل المسرحى "الممثل شارب Der Schauspieler Carp" (Monodrama) وفقًا لنص مسرحى للكاتبه "نيكولاى نيجرو Nicolae Negru"، حول الممثل دوميترو كاراكيوبانو Dumitru Caracio banu" من أبناء "الجيل الذهبى" من مسرح لوكيافارول. هذا الجيل من صناع المسرح، نشأ مبكرًا فى حياة فنية بين والديه المطلقين.

"ألكسندرو فاسيلاس Alezandru Vasilache" قد عمل بشكل واضح كمؤسس ومخرج مسرحى للفرقة المسرحية لمسرح الجيب، الذى أطلق بالاشتراك مع "قسطنطين شيانوس Costantin Cheianus" صياغة وشكلاً جديدًا للنص المسرحى "المحبطة الخطرة Gefaehrlichen Liebschaften" للكاتب "خودارلوس دى لاكلوس Choderlos de Laclos"، ولقد بدأ بذلك إثارة غير متوقعة.

زمن التغيير قد جعل ذلك من الممكن، أن يُعرض على مدير المسرح الشاب الإدارة الفنية للمسرح الوطنى فى تشيسنناو.

منذ عام ١٩٩٠ يتعلم المسرح الوطنى بمدينة تشيسيناو وفى ظل قيادته واحدة من أكثر الفترات إثارة وإبداعًا.

بتقديم أداء العمل المسرحى "مائة عام من العزلة Hundert Johre Einsamkeit" وفقًا للرواية الشهيرة لـ "جبريل جارسيا ماركيز Gabriel Garcia Marquez" وغيره من الأداءات المسرحية الأخرى، قرر ذلك بوجه عام للمؤلفين الكبار: بشكل خاص العمل المسرحى الحماسى "هاملت Hamlet" للأديب "شكسبير" أو العمل المسرحى "أنا كارينينا Anna Karenina" وفقًا لنص "ليو تولستوى Leo Tolstoi"، اللذان قدما لهذا التوجه المرجعي، وعلى سبيل المثال لا الحصر، عملت من "ألكسندر فاسيلاس" كمؤيد لمسرح الصور بشكل خاص، الذى تميز بخشبة المسرح الكبيرة وعدد كبير من الشخصيات ومجموعة من وسائل التصميمات الراقصة والموسيقية.

تميز أسلوب الإخراج عنده بعد بخلاف ذلك ضمن مبادئ السريالية ومقاطع سينمائية. فى وقت لاحق عمل لبضعة سنوات بمدينة بوخارست، وبعد ذلك بقليل أعيد كمدير فنى من جديد ولكن هذه المرة بمسرح تشيخوف الروسى.

المدير الفنى الحالى للمسرح الوطنى هو الممثل المسرحى السابق بمسرح أيونيسكو "ألكسندر شو ذوب Alezanderu Cozub". وأيضًا "فيتالى دروشس Vitalie Drucec"، أحد أهم الممثلين بفرقة أيونيسكو المسرحية، زادت قوته كمخرج مسرحى بدور عرض أخرى.

هنا وهناك بجمهورية مولدافيا يوجد صناع مسرح يحاولون، بالرغم من وجود العديد من الصعوبات الاقتصادية والمهنية، أن يحافظوا على إبقاء فرقتهم فى عملية إبداع مستمره.

انطلاقًا من هذا الحافز يسجل فن المسرح المولدافى فى التاريخ الثقافى فى الآونة الأخيرة. لم يفعل ذلك بالضرورة من خلال الأداءات المسرحية الجديدة أو القضايا الراهنة، وإنما من خلال الجهود التى تبذل من أجل صدى قادم من الجمهور ، الذى يعيش في مرحلة الاضطراب الاجتماعى والسياسى.

دولة بولندا

مسرح الإغراء ومسرح النفي

الكاتب: مارتيش كوشيلنيالك Marcin Koscielniak(١)



فيدرا
مأخوذ عن إيوريبيديس ، سينيكا، بيراولاف انكست وغيرهم
مدينة وارسو ٢٠٠٦
إخراج : مايا كليتسفسكا

Phaedra
nach Euripides

Maja Kleczwska

(١) مارتيش كوشيلنياك Marcin Koscilnak ناقد مسرحى بولندى ومحرر لمجلة المسرح البولندية Di da skalia.

يُعد كل من يان كلاتا Jan Klata ومايا كليشفيسكا Maja Kleczewska و ميخاويه زادارا Michak Zadara وميخاويه بورتشوخ Michat Borczuch من أكثر الأشخاص نشاطًا وإثارة للجدل. فهم من أكثر الأسماء التى نوقشت فى المسرح البولندى على مدار السنوات الأخيرة، إذ أن أعمالهم المسرحية تحدد إيقاع الحياة المسرحية فى بولندا.

بالرغم من ذكرهم مع بعضهم البعض إلا أنهم ليسوا أبناء جيل واحد أو تربطهم أى صلة من خلال عمل فنى مشترك.

يتضح من خلال الأعمال المسرحية لهؤلاء الكتاب أن هناك أهدافًا متناظرة ولكنها متغيرة موضوعيًا وتظهر بأشكال مختلفة.

فى السنوات الأخيرة ظهرت هناك فى بولندا محاولات فى النقد المسرحى من أجل تنظيم تلك الأشكال فى إشارة إلى الوحدة والاتفاق على الأهداف الفنية، ولكن هذه المحاولات لم تكن موفقة، ومن ثم يكون الحديث حول ذلك الموضوع من قبل المخرجين بشكل منفرد بدلاً من الحديث الجماعى، فلا يكون الحديث عن صورة ممتدة للمسرح البولندى وإنما مجموعة من الصور والأدوار الرئيسية.

لقد دخل يان كلاتا إلى عالم المسرح البولندى فى عام ٢٠٠٣، وتُعد كتاباته الفنية ذات قوة تعبيرية ومثيرة للجدل وبشكل مبتكر. فمظهره الخارجى وحده يثير المشاعر، فمن خلال قصة الشعر الغريبة وسترته العسكرية ومسبحته التى يحملها فى جيبه، استطاع أن ينشر معتقداته بقوة، بل ويوارى خلف هذا الهزل مواقف سياسية فنية قويمة، نال الثقة والوقوف بجانبها ومسرحًا مليئًا بالكفاح،

فهو يناضل من أجل جمهور جديد من الطبقة الضعيفة بالمجتمع والمغلوبة على أمرها، وحتى يقوم للصدق المسرحى انفتاحا وتأثيرا اجتماعيا؛ وهذه الفكرة احتضنها النقد المسرحى.

نعم، إن كلاتا يُعد عند البعض بمثابة بطل إيجابى، يتصدى للمسرح، ومن جانب آخر قد أصبح خارج السياق الاجتماعى حتى موت الشخصية.

ومن هنا يمكن القول بأن كلاتا من المقلدين. إنه يقف الآن على قمة المسرح السياسى المعاصر فى بولندا. حقًا إن مسرحياته تقدم بشكل جدىّ وإن كانت تحمل الكثير من السخرية أو الفكاهة، فنبرة الجد فيها مسيطرة على مشاهد الأداء المسرحى. أيضًا يعد إخراجه المسرحى حماسيًا متميزًا وبنفس التوقعات من قبل المشاهدين.

طبقًا لمنهج كلاتا: تقدم شخصية H طبقًا لرواية شكسبير "هاملت" (عام ٢٠٠٤) واقفة فى صالات فارغة تابعة لترسانة مدينة دانسك البحرية لتصنيع السفن، يُعد ذلك بداية للتضامن . بالانطباع الذى يصور بأن هذه الساحة قد أنشئت فى فترة ما بعد الصناعة، ولها بالطبع إثارتها ولكن بالرغم من ذلك تُعد ثانوية.

الشئ المهم هنا هو المغزى الرمزى لهذا المكان فى الوعى الوطنى. فالصراع قائم هناك بين عالمين: وهما التاريخ ورموزه، أى الماضى فى مواجهة بولندا المعاصرة.

وعلى هذا النحو يضع كلاتا المشاهد في مواجهة الواقع الراهن من تاريخ البلاد.

فى أثناء توظيف كلاتا لشخصية "هاملت" فى الترسانة البحرية، تحدث بحركة معينة (كبادرة)، كى يضع إطارًا دلاليًا محددًا. إنها استراتيجية مميزة فى مسرحياته من أجل التعامل مع الاختصارات وتكثيف المعاني والتأهب لضربة سريعة وقوية لتحقيق الهدف.

فنجد أن الوسيلة الأساسية التى استعان بها كلاتا أثناء ترجمته لشخصية "هاملت" فى الوقت الحاضر هى لغة ثقافة البوب.

أولاً: نجده يبدأ بتبسيط عملية التفاهم مع الجمهور، ويجدر بالذكر هنا، أن كلاتا لا يستعين بهذه الوسيلة بكونه مترجمًا يبحث عن المطابقات وإنما كمؤلف للعبارات وخلق الأسلوب المناسب، فمثلاً، يقف على خشبة المسرح مجموعة من الممثلين الهواة، يقومون بدور "هاملت"، ينشدون واحدًا تلو الآخر بلا إتقان مع الإلحاح الشديد "يكون أولاً يكون" وعلى هذا النمو يصبح المنولوج كما يبدو فى الواقع أى منولوج مشهور.

قد لا يتفق شكسبير مع كلاتا، فهو يشكل فى تعاملنا مع شخصية "هاملت" بطريقة صحيحة قدسية أم لا، إذ أن كلاتا يتعامل شخصيًا مع النص باعتباره مادة أولية، يستمد منه فكرته الأساسية ولكنه لا يسعى إلى الخوض فى كثير من التفاصيل، ولا يتعامل مع شخصية "هاملت" باعتبارها لغزًا لابد من الوصول لحله فى النهاية وإنما تُعد الفصول الفردية والأحداث بمثابة نوع من التحدى، الذى يحاول أن يرد عليها بالمشاركة.

نجد أيضًا كل من جوهر وجمال الأعمال الإخراجية لكلاتا مختلفان فى تكوينهما وعدم تطابق كل من الخطابات والعلامات والأشعار التى تسفر بدورهاعن احتكاك مفاجئ واصطدامهم ببعض وتكون النتيجة فى النهاية تحولاً ذا أهمية خاصة.

فى مشهد آخر فى مسرحية "لُباب الورق Pulp Fiction" تبدأ شخصيتان ، فى دور "المسبحة" و "النجمة الذهبية"، بالرقص ملوحتين بعلامة النصر (Victory) باعتبارها رمزًا للتضامن، وبالتأكيد لم يتصور كلاتا بأن هذه البادرة (التلويح بعلامة النصر) ستكون لها تأثير سلبى فى سبها للمحرمات من قبل الدولة.

إننا نشعر بأقصى قدر من عدم الكفاية وبالرغم من ذلك فلا نستطع فى الوقت نفسه كبت ضحكاتنا.

لقد أُتهم كلاتا بالسطحية والسخرية والغباء وعدم الوعى بالحاضر، لأن طريقته لا تعتمد على قوة التعبير ولكن على حيلة التأثير المفاجئ، وبالتالى يكون كلاتا قد نجح فى وضع المُشاهد فى حالة من الارتباك، كما يفعل سابقيه من المخرجين.

يسأل كلاتا فى هذا المشهد عن بولندا أو عن التاريخ البولندى وعن الواقع اليومى فى بولندا، فلا يجد أى مخرج آخر يستطيع أن يتحدث عن الوطنية والكاثوليكية البولندية بكل وضوح وبدون خجل.

أيضًا إخراجه المسرحى لتراجيديا "أوريستيا Orestie" للكاتب اليونانى أشيلوس Aischylos[1] (عام ٢٠٠٧)، يُعد مثالاً آخر يُظهر تعامله مع النصوص الكلاسيكية والتى تُعد أساسًا لمعالجة القضايا المحلية، فنجده يصور ارتكاب الجرائم فى ظل خلفية تتعلق بحقوق الإنسان والشرائع السماوية والتى تبدو كوحشية لا أساس لها.

فهذه الجرائم والوحشية هى التى كونت الآلية التى نقلها الكاتب كلاتا إلى الحاضر وجعل منها موضوعًا للتساؤل. فمثلاً تم تصوير الآلهة اليونانيين على أنهم نجومًا للغناء يدلون برأيهم فى برنامج تلفزيونى للمواهب، عما إذا كان "أوريستيا"مذنبا أم غير مذنب. فنجد أن البطل فى المسرحية يرفع يدايه مؤيدًا بالبراءة والذنب فى الوقت نفسه وبالتالى ظهرت النتيجة على لائحة التصويت بكونها صفرًا لصفر. من البديهى أن يفهم المدلول السياسى لهذه الإشارة. فيصور المخرج شخصية "أوريستيا" واصفًا إياها بالعالم الذى يتكون من جناة وضحايا. إنه ليس من الصعب أن نلوم على سذاجة مثل هذا الموقف، لذلك كان هناك منذ البداية أعداء دوؤبين، لأن أعماله المسرحية تقوم على توصيل رسالة والاتصال المباشر بالجمهور مع سرعة التأثير.

---

(١) أشيلوس Aischylos من أبرع الشعراء اليونانيين وكُتّاب الدراما فى عصره. ألف ما يقرب من ٩٠ عملاً مسرحيًا ولكن لم يصلنا منها سوى سبعة أعمال مسرحية، من أشهرها تراجيديا "أوريستيا". توفى بجزيرة صقلية عام ٤٥٦ ق. م. (المترجم)

غالبًا ما تكون البادرة المبالغ فيها مؤداة إلى تبسيط تكتيكات خادعة محفوفة بالمخاطر، التى تنتج عنها فى بعض الأحيان أثار داعية للدهشة، لذلك يجب على جمهوره التخلى عن الكثير من التحيز والعادات والاحتياجات فيما يتعلق بالغرض وجماليات المسرح. على الأقل وإلى حدٍ ما استطاع كلاتا أن يُحرر المسرح البولندى من ذلك.

لقد تعرضت مايا كليشفسكا Maja Kleczewska لهزيمة فنية عند ظهورها لأول مرة على خشبة مسرح كراكوف عام ٢٠٠٠، وكانت على وشك ترك المسرح بصفة نهائية. لكنها تلقت عروضًا للعمل بمراكز مسرحية صغيرة، منها: مسرح فارشيخ (فالدنبورج)، ومسرح كاليش ومسرح أوبل، حيث استطاعت هناك أن تهئ نفسها قبل دخولها عالم الإخراج المسرحى بالمسارح المحلية. إزاء هذه الخلفية أصبح كلاتا وكليشفسكا زوجين غنائين بينهما نوع من الترابط. ومع ذلك فإنه من السهل وضعهم على جانبى المعارضة لبعضهم البعض.

فنجد أن كلاتا يستخدم فى طريقته البساطة بأقصى تعبير لها بغرض تكوين وعىّ ناقد لدى المشاهد، بينما تعمل كليشفكا على الاتصال القائم على الانفعال مع الجمهور وتعتبره الأهم من غيره.

بالنسبة للعمل المسرحى "حُلم ليلة صيف Ein Sommernachttraum" (عام ٢٠٠٦) نجد أن كليشفسكا قد وضعت نص شكسبير فى فضاء العالم الآخر للواقعية. فجو النص أشبه بملهى ليلى. وفى عملها الإخراجى السابق لمسرحية "ماكبيث Macbeth" (عام ٢٠٠٤) نقلتها إلى عالم وصولى، تتحول فيه الساحرات

إلى مخنثين، ويصبح الصراع على التاج الملكى هو فى الواقع الصراع ضد جماعات المافيا.

على العكس من ذلك تظهر هناك واقعية أكثر فى العمل المسرحى "حُلم ليلة صيف"، حتى يمكن التصرف على ذاتيتنا فى عالم الشخصيات.

ولكن تُعد هذه التحولات نمطًا جديدًا وبشكل جوهرى، فهناك طمس تام للحدود بين عوالم "شكسبير": أى بين عالم الحياة الواقعية (حياة الدنيا) وبين الحياة الخيالية فى عالم الأحلام.

نفس الإخراج المسرحى للكيشفسكا يندمج العالمين معًا. ولهذه الوسيلة معنى جوهرى، يختفى معها مستوى الأحلام والسحر وعملية الخداع وكذلك مستوى المواساة والغفران. لقد وضعت كليشفكا "شكسبير" فى حقل التجريب بالنسبة للمشاعر الإنسانية المتطرفة. ولقد زادت حدة ووحشية الشخصيات بسبب المحن الرومانسية، فلم يعد هناك مكان لتمثيل الحب، بل أصبحت هناك مناقشة لا تعرف الرحمة من أجل الطمع والعنف وبالتالى ينحصر عرض مجال التجارب الإنسانية بالنسبة للجسد والمجال الروحى ممثلاً فى مشاعر المعاناة الفردية الوحيدة التى لا يعرف ماهيتها الآخرون ولا يريدون امتلاكها.

على الجانب الآخر من الانطباع، الذى يمكن أن ينشأ فى مثل هذا الموقف، طرحت "كليشفسكا" بعض التجارب البسيطة ، فالصورة الفردية تستمد من قليل مفصل ولاسيما العلاقات بين الشخصيات، هذا وتقوم "كليشفكا" بعملها بناء على الدوافع العاطفية التى تترجمها مع الممثلين إلى أحداث، فهى تعد على نفس

القدر من الأهمية إن لم تكن الحقيقة النفسية هى الأهم. والمقصود هنا بالحقيقة النفسية، هى حقيقة الجسد بما يحمله من ردود أفعال.

ومسرح "كليشفسكا" بما يحمله من مخاطر تستهدف انفعالية الجمهور إلى حد كبير من ناحية ومن ناحية أخرى يكون التحقق من صحة الأحداث عن طريق التخمين.

نجد أيضًا أن "كليشفسكا" تستمد فى أعمالها من ثقافة البوب، مثل ما فعل "كلاتا"، ولكن نجدها فى تقيمها أكثر حزمًا ووضوحًا من "كلاتا"، فثقافة البوب بالنسبة لها تُعد مجالاً للكذب وعدم الصدق، فنجدها تستبعد فى أعمالها كل ما هو شخص، فاستناد إخراجها للعمل المسرحى "حُلم ليلة صيف" إلي أكليشيه من ثقافة البوب تعد حقيقة وهمية وواجهة كاذبة لا علاقة لها بالحقيقة الداخلية للشخصيات. "فكليشفسكا" هي الوحيدة التى تقرر ما إذا كان وراء هذه الواجهة شئ على أرض الواقع؛ إنها تعتقد أن تدهور العلاقات الإنسانية المتبادلة والعلاقات الاجتماعية والدينية تُعد بمثابة أساس لإجراء مناقشة حول الحالة العالمية الراهنة.

فعلاقة "كليشفسكا" "بشكسبير" علاقة معقدة. من ناحية نجده وفيًا إلى حدٍ بعيد للمخرجة ، ومن ناحية أخرى نجدها تتعامل مع النص بلا مبالاة، تحذف وتلغى بعض الشئ، بل وتضيف شيئًا آخر إلى النص، ومن هناتستطيع حل مناقشة حامية عن حدود التكليف بما يسمح للمخرج عمله أولا يسمح به.

إن موضوع هوية الإنسان المعاصر تُعد بمثابة أحد الموضوعات الرئيسية لمسرح كليشفسكا.

هناك وجهة نظر يمكن وضعها فى إطار وجهة نظر إنسانية. فكلتا الشخصيتين هيلينا وHelena وهيرميا Hermia تصوران على أنهما ضحايا للعنف من قبل الرجال، خاصة فى الثقافات التى يهيمن عليها الجانب الذكورى، حيث يمكن على المرأة فى تلك الثقافات من خلال الشكل الجسدى والجاذبية ومدى فائدتها للآخرين.

وبالرغم من سذاجة الاتهمات الموجهة "لكليشفسكا" فى إخراجها المسرحى، إلا أنها تُعد أكثر جراءة من المخرجات البولنديات الأخريات، بل ونجد صدى صوتها أكثر قبولاً وأهمية من باقى المخرجين فى بولندا.

وميشيل زادارا Michat Zadara، نشأ "زادارا" فى الخارج، لكنه عاد إلى بولندا من أجل استئناف دراسته هناك. ولقد كانت سرعته فى إنجاز أعماله المسرحية ظاهرة للجميع – فى جملة ما يفوق عن عرض أكثر من عشرة أعمال مسرحية منذ ظهوره فى عام ٢٠٠٥ – إنه بالفعل تحدى بالنسبة لجمهور المسرح.

لقد عمل بالمسارح الوطنية بمدينة كراكوف ووارسو وكذلك بالمسرح الموسيقى.

قدم "زادارا" للمسرح أعمالاً كلاسيكية ومعاصرة، بجانب تقديمه وترجمته لأعمال نثرية، على سبيل المثال ترجمته للعمل المسرحى Jedermann وعرضه على خشبة المسرح.

فى ظل هذه الحركة والتنوع تختبئ فكرة المسرح، من حيث العملية الإبداعية والمغامرة الفنية. موضحة بأنها على نفس القدر من الأهمية مقارنة بالأعمال الإخراجية الجاهزة.

ليس الأمر يتعلق بإخراج أحد الأعمال المسرحية، لابد أن يكون الحديث حول حدث ما أكثر من ذلك بكثير. فالحدث المسرحى الذى يستند إلى قضية، ينفتح لفضاء الجانب الآخر من خشبة المسرح.

وفى النهاية تكون أيضًا المتعة بمسرح زادارا وعمل البروفات والتجريب. بالنسبة للعمل المسرحى "فيدرا Phaedra" للكاتب المسرحى راسين Racine ، يعتبر كل شئ فيه غريبًا عند زادارا. إنها دراما عاطفية كبيرة، تعبيراتها عن ذلك بلغة راقية فنيًا ومخادعة أيضًا بشكل كبير.

وبتعتيم أكبر يكون الحديث عن عرض حول ذلك : حول عدم الملائمة أو عدم الوصف.

بالنسبة لتراجيديا فيدرا Phaedra "للكاتب المسرحى الفرنسى "يان راسين "Jean Racine" (١٦٣٩ - ١٩٩٩)؛ عندما قدمها "زادارا"، يعتبر كل شئ فيها غريب. إنها دراما عاطفية إلى حدٍ كبير، وتعبر عن ذلك بلغة فنية راقية ومخادعة. وبشئ من التعتيم يتحدث العرض عن ذلك: عن عدم الملائمة أو عدم إمكانية الوصف.

لا يهتم المخرج بالعبارة الأصلية، ولا يبحث فى نص "راسين" عن ترابط مع الواقع المعاصر ولا ينسج حالة من القياس على ذلك، بل ولا يهتم بالمشاهد المسرحية أو الحكايات التى تتناولها.

إن "زادارا" يدور حول نص "راسين"، يشاهده ويقتنص منه مجموعة متنوعة من العبارات. إنه لا يعمل على إخراج النص، إنما يخضعه لبروفا مسرحية.

فى أحد المشاهد المسرحية يصرخ "هيبوليت Hippolyt" مرارًا فى الميكرفون: "إننى أحب أريسيا Aricia"، هنا يخفض نص "راسين" إلى ثلاث كلمات، وفى مكان آخر تختفى تمامًا، وهنا تحل محلها لغة الجسد.

بشئ من الألم يضرب "هيبوليت" بكلتا قبضتيه على كيس مملوء بالرمل ومدلى من السقف، كما لو أنه يريد أن يبرز المشاعر الكامنة فى جسده.

وفى موقع آخر من المشهد المسرحى يبقى "زادارا" على منولوجات طويلة بشكل خيالى. تلقى "فيدرا" ويدون ولع بالنص، كما لو أنها تراه، لكن تزداد عنايتها حتى لا تفقد كلمة من النص. لا تأتى الكلمات فى مُجمل واحد، إنما تبقى منفصلة عن بعضها البعض، لكنها متراصة بجانب بعضها البعض.

يكتسب الموضوع سرعة، ثم يعقبه تباطؤ من جديد، ثم يتوقف. بجانب ذلك تتألق الأعداد، التى تتقاعس عن العمل لقياس الزمن الضائع. يطوف الممثلون على خشبة المسرح، يتحدثون مع بعضهم البعض – حول شئ من الخصوصية، وشئ من الجانب الرسمى. وأخيرًا تشير الساعة إلى منتصف الليل – ويتحرك الموضوع من جديد.

كنوع من الارتجال يستبدل دائمًا نهجا جديدا حول وحدة الإخراج فقط من خلال نشاز الاستشهادات.

"اريسيا" كمقاتلة يابانية، "فيدرا" باعتبارها نجمة سينمائية: تخفض الأشكال إلى مستوى أساسى، تقتبس غالبًا من مقتطفات ثقافة البوب.

لس هناك سيكلوجية لقد كان المسرح من البداية إلى النهاية هو مكان تقديم هذا العمل المسرحى.

على نحو مماثل يتفاعل العمل المسرحى. خلاص الرُسل اليونانيين Abfertigung der Griechischen، الذى عُرض عام ٢٠٠٧ . هذا العمل المسرحى "الخلاص" يُعد من الأعمال المسرحية فى عصر النهضة، التراجيديا البولندية الأولى، دروس مدرسية بكلمة: عتيق، التى لم تُقدم تحديدًا نجد أن "زادارا" قد أخذ فى إخراجه المسرحى كل كلمة ولم ينشد لها أيضًا. نجد أن التأثير هو الواقع المستغرب.

نجد هنا أيضًا أن هذا العمل المسرحى قد أُخذ "كتجربة مسرحية" تفتح بعض المشاهد المسرحية فى حالات مختلفة مع ارتباطها معًا ووقوفها جنبًا إلى جنب.

يتسق فى هذا التدمير المنطقى الشئ الكثير بكل تأكيد، أكثر من مجرد الحاجة إلى التجربة – وهذا الاعتراف بالاجراء قدر الضرورة فإن هذا العالم المتماسك ينهار اليوم وبشكل حتمى متقطعة أو صاله إربًا إربًا.

لا يُلبى المنظر المسرحى ولا الأزياء عند "زادارا" الجانب الجمالى ولا الرمزى. إذ يقتبس المخرج منها مقتطفات وملاحظات تُشير إلى حقيقة غير مسرحية، كدليل على الإحساس بالإشارات والمشاهد.

يتجنب "زادارا" الإشارات التى من شأنها أن تسمح ببيان موحد. ولا يقف وراء أعماله كذلك رؤية إخراجية مقروءة: إن الفكرة هنا كما هى، حيث توجد التجربة والاختبار والتمثيل وليس أية مسألة أخرى.

فى العمل المسرحى لا تُمثل الحوارات بين أشكال درامية ولكن فى فضاء "بين:: الممثل والشكل ، الممثل والجمهور، المشاهد والكلمات إن مثل هذا المسرح يُعد بمثابة تحدى للجمهور إنه يتطلب التركيز والقدرة على توضيح العلاقات ومتابعة الإشارات.

درس "ميشل باروخ Michat Borczuch" مع "زادارا" فى الوقت نفسه. وكان أول ظهور له بالمسرح فى الوقت نفسه. فى عام ٢٠٠٥ شاركا معًا فى المسرح القديم بمدينة كراكوف فى مهرجان المسرح (الرومانسية – إعادة نظر).

لقد قدم "زادارا" فى المهرجان أحد الأعمال الدرامية "ليوليوس شوفسكى Ju-liusz Stowacki" وقدم "باروخ" عمل كوميدى "لألكسندر فريدرو Aleksander".

الواقع إن "باروخ" ليس مثل "زادارا" أو زملاء الآخرين، من حيث تقديمه لعمل درامى رومانسى كبير، ولكنه اختار تقديم أحد الأعمال الكوميدية الهادفة.

فى وقت لاحق وبعد مرور سنتين من ذلك سار على هذا النهج، عندما لم يخرج العمل المسرحى "فيوتسك woyzeck" للكاتب المسرحى "بوشنر Buecner" - كما كان يحلم بذلك نظراؤه من مخرجى المسرحى - لكنه قام بإخراج العمل المسرحى "ليونس ولينا Leonce und Lena".

إنه لموقف رائع . تقف وراءه عملية تنحى واعية، وعدم الثقة الكاملة فيما هو معترف به من موضوعات.

حتى كلمة "كلاسيكية" تبدو في هذا السياق مشبوهة. عندما يتناول "باروخ" الموضوعات وفقًا للثوابت، حينئذ يختار الأعمال التى تحتل مكانًا هامشيًا.

فى هذه الازدواجية ، وفى حالة التذبذب بين الارتفاع والانخفاض، وبين الكوميديا والتراجيديا، وبين الأسلوب الطبيعى وصياغته، تقترب هنا دراما "بوشنر" لطريقة تفكيرنا المعاصر.

إن أشكاله تتحدث عن الأمور الجدية بشئ من السخرية ونبرة ساخرة، كما لو كانوا فى حرج من ذلك. بالنسبة لباروخ استولى هذا الصوت على أعماله بمهارة.

هنا يحتفظ المخرج بالموضوع بشكل أساسى، لكن يتعامل معه بشكل متحرر، حتى يتمكن من إضافة سلسلة من النصوص الجديدة إليه.

بهذه الطريقة يتم الحديث بلغتين مختلفتين: من حيث صياغة الأسلوب، لغة "أدبية" للعمل الدرامى ولغة "طبيعية" معاصرة للممثل والجمهور. ولا يحاول

"باروخ" هنا التوفيق بين هاتين اللغتين، لكن يتركهن فى وضع التحدى لبعضهن البعض، حتى يستنهض حالة عدم الثقة بين الجمهور فى مواجهة الحدث.

لم يحاول "باروخ" أن يحتج أو يشكو، ولا يقترح نغمة عالية - إنه يراقب الأشكال وعالمها من الجانب الساخر. فحماسة مسرح - "كلاتا" لا وجود لها هنا: بالنسبة "لباروخ" نجده يتناول فى العمل لهجات اجتماعية تعبر عن السأم والتبرم، التى سرعان ما تنخفض مرة أخرى . يفضل "باروخ" على غرار "زادارا" مشاركة الجمهور فى الأداء المسرحى. باعتبار أنه يبعث على التفاعل مع الآخر وإعطاء معنى للحوار.

على خلاف "كلاتا" و"كليشفكا" تعامل "باروخ" مع لغة ثقافة البوب، وذلك فى الحديث بطريقة طبيعية وبدون تبجيل الآخر.

وربما يفسر ذلك تلك السنوات القليلة التى تفصل "باروخ" وزادارا" عن "كليشفكا" و"كلاتا"، إحداث الخلاف والعمل بين جيلين.

في التأثير النهائى تبدو الأشكال عند "باروخ" متنكرة بطريقة ما وبتصرف صبيانى بشكل نسبى.

ربما تكون قادرة على حمل الكثير من المشاعر ، لكنها غير قادرة على أن تُظهر، أنها تبدو أثناء ذلك بشكل مضحك أو محرج. إنهم يسعون لإعطاء حياتهم معنى واتجاها صحيحا، ولكن محاولاتهم تفتقد إلى سلطة صنع القرار.

فى أحد المشاهد الأخيرة يقدم "ليونس" و "لينا" على عملية انتحار؛ لكن بعد لحظة يكتشف"ليوس" - المعلق على حبل المشنقة - ، بأن الانتحار فى الوقت الحاضر قد أُخذ بفكر مبلبل فمن الوسائل الدعائية للموضة، حيث يذهب الممثلون من على خشبة العرض وكأن شيئًا لم يحدث.

لكن الفخ هنا الذى يخفى الأشكال، هو فخ لسوء المعاملة والكليشيهات - من الوجة الاجتماعية والمسرحية.

ولكنها أيضًا قضية الوجود، التى لم ينمو حجمها الخاص بعد ولا أهميتها. لقد لقى هذا الإخراج المسرحى الرفض من العديد من الجمهور والنقاد. من جهة المخرج فإنه يتحدث عن مهارات أساسية، لم يستطع أن يهيمن على مواد المسرح. إنه يتطلب بعض الجهد والتصميم وأن يعتنى ببناء مسرحى تأليفى، حيث مرور اللحظة الأولى بدون مبالاة للغاية. يؤخذ بداخل هذا البناء مكان ذو مغزى وعُرضة للنقد، الذي يظهر كانحدار وتجزوء وشكل عديم الفائدة.

إن الإخراج المسرحى الفكرى يُعد تحديًا واستعدادًا بمطالبة الجمهور بألا يستسلموا: مطالبات وفقًا لبناء إشارات منظمة، يأخذ فيها كل عنصر من العناصر مكانه ويكتسب ما يعرف بالمعنى المتعمق.

بالنسبة "لباروخ" يكون عدم الإحساس وعدم النظام على العكس من عناصر السياسة الجديدة.

هناك جزء من الجمهور البولندى يطلق علينا اسم "المحافظين"، ينتقد مسرح الشباب البولندى متهمًا إياه بعدم وجود ذوق فنى وانعدام الأخلاق. لكن ذلك استعراض سطحى ومن الأفضل تجاهله. لكن هناك آلية معينة تعمل بالتفكير: يقدم المسرح البولندى نادرًا شيئًا محددًا، أو يقرر شيئًا ما.

فى أغلب الأحيان يحدث ذلك فى إطار الحوار، وإلى حد ما يعرض ذلك فى تساؤل . وحيث يستمر ذلك بطرق مختلفة وبدرجات متفاوتة للدلالة على شئ ما، والحاجة إلى التعظيم لدى المشاهدين عندما يمكن أن يسمى ذلك. التمثيل بهذه الحاجة يعتبر بالنسبة لعمليات الإخراج المسرحى حاسمًا فى كثير الأحيان.

من حيث العلاقة بين خشبة المسرح وصالة الجمهور يعود مسرح الشباب البولندى من جديد، إنها شئ مهم بالنسبة له.

يستند مخرجو المسرح على طرق مختلفة، لكن دائمًا على وعى تام، بعلاقاتهم مع الجمهور. إنهم يعتمدون على الشعور الوطنى والعاطفى والفكرى للأجيال والمجتمع المثقف.

إنهم يحاولون التصرف بصورة مباشرة، أو من خلال القضايا التى تبدو بعيدة، التى تحقق فى حدود حساسيتنا.

هذا المسرح لا يوجد بشكل عالمى وللسعادة الخالدة. نقطة البداية ، الموضوع والذريعة تنتقل إلى هنا والآن.

يعالج المسرح البولندى الحقائق الحديثة والمعاصرة، وليس باعتبارها معتقدا، أو هدفا أو مبدأ. عندما يمكن أن يسمى ذلك معاصرًا، حينئذ فى جهوده تكون الحجة. وبذلك يطالبون.

هناك فى بولندا ما يعرف بمسرح الإغراء، ولكن أمر غير جدير بالذكر. المسرح - الذى نتحدث عنه - يغرى المشاهد من أجل الغرض، الذى يؤدى للانخفاض من جديد.

دولة رومانيا

الدخول فى الألفية الثالثة

الكاتبة: كريستينا مودريانو (1)Cristina Modreanu



مشهد من مسرحية : إليزابيت بام Elisabeth Bam
للكاتب المسرحى: دانيل خارمس Daniil Charms
العرض بمسرح: بولندرا Bulaudra- Theater
مدينة بوخارست عام ٢٠٠٧
من إخراج : الكسندر توشيلسثو Alexander Tocilescu

---

(١) "كريستينا مودريانو Cristina Modreanu" صحفية رومانية وناقدة مسرح. عملت كمديرة فنية لمهرجان المسرح الرومانى الوطنى فى العاصمة بوخارست. مؤلفة للعديد من الدراسات والمقالات المتخصصة حول المسرح الرومانى.

تُعد السيدة "مودريانو" فى الوقت الحالى رسالة الدكتوراه حول موضوع: "عودة اكتشاف الفضاء المسرحى فى المسرح الرومانى فى فترة ما بعد عام ١٩٩٠" بالجامعة للمسرح والسينما فى بوخارست.

إذا كان مناخ الثمانينيات فى رومانيا يريد العودة مرة أخرى، مثل الشاب المفعم بحب أمه فى فيلم "مع السلامة يالينين Good bye, Lenin"، حينئذ لم يسمح بأى حال من الأحوال أن يفقد المرء خياله.

ربما قد يكون الأمر صعبًا، أن يدخل المرء لإحدى هذه المسارح الباردة، التى يرتادها الجمهور مرتديًا ملابس ثقيلة وقفازات سميكة، لكن من المؤكد أن يجد المرء بعض الممثلين الذين كانوا يعدون ضمن نجوم المسرح وبعض المخرجين الذين كانوا يخرجون بعض المنوعات الكلاسيكية فى ذلك الوقت، والتى كانت تقدم فى العديد من دور العرض المسرحية.

إنه لمن المستحيل استعادة البناء مرة أخرى، قد تكون طريقة التمثيل، ولغة المسرح التى كانت تستخدم من قبل الفنانين، لتكوين التعليقات النقدية المجتمعية والتى كانت تحظى بشعبية كبيرة فى صفوف الجمهور.

لقد اختفى منتدى مسرح فترة الثمانيينات من رومانيا، لكن بالطبع وجد هناك أشكال أخرى من المجتمع من الفنانين والجمهور، من أجل تلبية الاحتياجات الجديدة والناشئة التى تتفق مع البنية الاجتماعية.

من يريد أن يحدد الوضع الحالى للمسرح فى المجتمع الرومانى، يجب عليه أولاً أن يدرك أن الوضع الريادى للثقافة كان مفعمًا بالتفاؤل لوقت طويل، بشأن مساعدة رومانيا من الوجهة الاجتماعية فى رفع الروح المعنوية للأمة.

الحقيقة هو أن الإنتاج الثقافى فى رومانيا ليس دون المستوى فى "المجتمعات المتحضرة" - إنها فكرة تقوم على المسار المؤسس من خلال الخطاب العام للقيادة الثقافية بشكل فنى - كان دائمًا بالنسبة لرومانيا مبدأ للفخر.

لم يكن الأمر على الإطلاق صعبًا للتحقق من مدى حقيقة هذا البيان، وازدحمت دائمًا الأقوال بأنه من "الأفضل" المنتجات الثقافية الصالحة للاستهلاك.

وما يزال الأمر باقيًا وفقًا للقانون، وحتى بعد حركة التغيير عام ١٩٨٩ ، حيث بطء التغيرات وقفت فى البداية فى سياق الاستهلاك الثقافى.

يزال المسرح فى المقام الأول من بين الفنون الموجودة فى صدارة الاهتمام داخل مؤسسات الثقافة الرومانية، وإن كان فى السنوات الأخيرة قد حدثت له بعض التغييرات، سواء كانت على المستوى الأعلى للتلقى أو لاستهداف الجمهور العالمى:

وبعبارة أخرى فلقد عاش المسرح الرومانى بعد عام ١٩٨٩ إلى حدٍ كبير على سمعته الأسطورية، وبعد عام ٢٠٠٠ كانت هناك علامات على أن لهذا الفن مستقبلا ينتظره - وفى هذه المرة لم يتتبع فقط الإحصاءات الوهمية.

الدراما الحديثة باعتبارها قاعدة لإعادة البناء

الجيل الناشئ من المخرجين فى فترة ما بعد عام ٢٠٠٠ ظهر فى رومانيا اتجاه جديد لماهية المسرح هناك، فلقد انطلق هؤلاء من النص لاكتشاف العمل المسرحى من حيث الإخراج من جديد.

يتبين ذلك فى حركة "الدراما الآن Dram Acum" ، التى أسسها المخرجون الشباب - كان البعض منهم آنذاك طلابًا فى مرحلة الدراسة - من هؤلاء المخرجين : جيانينا جاريوناريو Gianina Garbunariu"، "أندريا فالين Andreea Valean"، "رادو أبوستل Radu Apostol" و "رادو بريشيانو radu Berceanu - سلسلة من المسابقات وذلك لتنظيم أصوات الدراميين الجدد، حيث إن النصوص المسرحية القائمة كانت بالفعل لا تلبى طموحاتهم.

نجاح هذه الحركة التى استمرت من قبل طلاب قسم الإخراج المسرحى بشكل دائم من هؤلاء : (فيرا أون Vera Ion وبوغدان جورجسو Bogdan Georgescu"، لقد استطاعوا أثناء السنوات الأخيرة الولوج فى وعى المجتمع، وضع ذلك فى عدد متزايد من الأعمال الإخراجية الجديدة لأعمال رومانية وكذلك نصوص عالمية معاصرة. الأعمال المسرحية "الثور الأحمر Red Bull" للكاتب "فيرا إون" و "قبلات لرومانيا!" للكاتب "بوغدان جورجو" كانت حتى عام ٢٠٠٦ جزءًا من أداء مسرحى لـ Play Company فى برودواى off - Broadway ولكن قبل كل شئ قد تمكنت "جياتينا جاريوناريو"، المخرجه المسرحية ومعدة الدراما، من إحراز موطئ قدم للدراما الرومانية فى مشاهد المسرح الأوروبى. لقد أخرجت أعمالها المسرحية فى بلدان عدة منها فرنسا وألمانيا وروسيا وصربيا والسويد، بل واستضيفت أعمالها فى مهرجانات عدة.

موضوعيًا تفصح النصوص المسرحية الجديدة عن رغبات ومشاكل جيل نشأ فى بيئة من الحرية المعقدة، مع والدين لم يستطيعا بعد التكيف مع الواقع الاجتماعى الجديد.

جماليات "الدراما الآن" تقسم بالحد الأدنى من المسرح وغالبًا ما تكون المواد متعددة الوسائط مثل اللجوء إلى عرض الفيديو، عن طريقه تكون العلاقات المكانية (غيرها فى مشاهد حُرة غير متاحة) فى مساحة واسعة يمكن تحويلها.

أيضًا نجد أن التمثيل تكون عند الحد الأدنى، من تعبير الفيلم، عملية مسرحية حضرية من الإيماءات الطبيعية وطريقة التحدث، التى تقف فى حالة من التناقص الصارخ مع فن التمثيل المسرحى التقليدى فى رومانيا.

إن مشروع طنجة، الذى يتألف من "الدراما الآن" ومن جيل محدد وضعه كل من "فيرا إون" و "بوغدان جورجو"، يتضمن عنصرًا اجتماعيًا قويًا.

كان الهدف المعلن هو المشاركة المباشرة فى التغيير من المجتمعات المهمشة، على سبيل المثال فى ضاحية راهوفا (جزء من مدينة بوخارست).

فى عامى ٢٠٠٦ و ٢٠٠٧ نظم كُتَّاب المسرح الشباب هناك مناقشات فى الأماكن العامة وإقناع سكان الضاحية، بأن يروى كل منهم قصته، وهى التى أعدها الفنانون الشباب بشكل درامى فى إطار عمل مسرحى لا يزيد عن "عشر دقائق". (ومن هنا كان العنوان "مشروع طنجة").

تمثلت مشاركتهم فى الحياة الاجتماعية فى البحث عن موضوعات لنصوص وثائقية خيالية كان واضحًا، كواحد من المؤلفين الشباب بصفته شاهدا فى قضية متعلقة بالسكان ومتاحة فى المحاكم ضد الحكومة: أثناء فترة الحكم الشيوعى حصلت المدينة على العديد من المبانى المؤممة، يسكنها مواطنون مقابل إيجار يدفعونه، وهؤلاء وجدوا أنفسهم الآن في الشارع.

يكون النص هنا محور الإخراج المسرحى لكل أعضاء "الدراما الآن" يعمل البعض منهم بكل تأكيد مع وكلاء للفنون التشكيلية لإيجاد أشكال مسرحية جديدة تتوافق نظريتها مع النسيج الاجتماعى.

لقد وصلت "جيانينا كاربوناريو Gianina Carbumnariu" لذلك بالمشاركة مع الفنانة "ماريا دراجيتش Maria Draghici" فى العمل المسرحى . مادى. بابى. إيدو Mady. Baby. Edu. (عام ٢٠٠٤)، والجزء المتمم له عبارة عن شريط فيديو - وذلك بفضل التكنولوجيا الرقمية الحديثة وإعداد أجهزة للمعالجة السليمة والمتقدمة للمقال المصور.

فى عام ٢٠٠٧ كان افتتاح العمل التالى تحت عنوان "كباب Kebab" لنص باللغة الألمانية على خشبة مسرح ميدان لينين فى برلين، وفى العام نفسه كان الافتتاح باللغة الإنجليزية بمسرح الدوان الملكى Royal Court.

يبقى أفضل مثال على ذلك الإخراج المسرحى لـ "جيانينا كاربوناريو" للعمل المسرحى Sado - Maso Blues Bar (عام ٢٠٠٧) للكاتبة المسرحية الشابة "ماريا مانوليشو Maria Manolescu"، التى أكُتسبت بهذا النص من "دراما الآن".

لقد افتتحت المخرجة مع مصمم المنظر المسرحى "أندو ديمترى Andu Dumitrescu" مكانًا جديدًا للعرض المسرحى فى الشارع، لكن يحكى قصة حُرة التوجه لاثنين من الشباب، يحاولان العودة للوراء، لكن بسبب قيود موضة العالم المتحضر بأن يعثرا على معنى للمجتمع المخدوع.

قُدم العمل المسرحى فى صالة عرض بالمسرح الصغير فى بوخارست، حتى يتسنى للمثلين أن يكون لديهم ضعف العدد من الجمهور: واحدًا فى صالة المسرح وآخر من المارة الفضوليين.

بالنسبة للحاضرين فى الصالة يقدم لهم عرض ثنائى، حيث إن الممثلين فى الخلف يكونون ظاهرين للعيان مع الديكورات المتحركة والمتغيرة باستمرار، التى تتكون من أنوار المدينة والمارة والسيارات.

افتتاح المسرح فى المدينة هنا بشكل رمزى، يُعد واحدًا من الأهداف الرئيسية لجيل الشباب من الفنانين، الذين يعلنون الكفاح من أجل مجتمع ثقافى ناشئ.

فى السنوات الأخيرة وجد كثير من الشباب فى مقاطعة أحد نوادى بوخارست، قرر صاحب هذا النادى أن يضيف إليه عرضا تجاريا ثقافيا من خلال موسيقى الجاز والمسرح : أنتجت بعض الأعمال المسرحية لهذا الغرض، حصل بعضها على جائزة المسرح الرومانى Uniter (التى تقدمها رابطة صناع المسرح الرومانيين).

فى عام ٢٠٠٢ أحضر "فلورين بيرسيتش Florin Piersic شكلاً فنيًا لمنولوج منوعات للمسرح، يتضمن الإثارة والمخدرات التى تجلب للمجتمع.

الشئ نفسه فى مسرح جرين هورس قدم عام ٢٠٠٣ العمل المسرحى "إيقاف السرعة Stop The Tempo"، وهو عمل مسرحى مبتكر، للكاتبة والمخرجة "جيانينا جاربونارو"، كبيان من جيل مشوس، لا يمكن أن يملك قيما وأنماط سلوك خاصة، بل ويعانى من اضطرابات نفسية.

لقد استخدم فى العرض المسرحى مؤثرات غير عادية للمغامرة، قدم الممثلون أداءهم في حجرة مظلمة تمامًا وفى المقابل أضاءوا وجوههم في مواجهة بعضهم البعض بواسطة وميض منبعث من مصابيح يدوية.

العمل المسرحى "إيقاف السرعة" مازال يقدم حتى الآن في ترجمته الفرنسية والألمانية. منذ بضع سنوات يعمل بمسرح جرين هورس كاتب مسرحى خاص به وهو :شتيفان بيتش Stefan Peca". أكتشف "بيتش" فى الأساس عن طريق حركة "دراما الآن"، وفى وقت لاحق درس علم كتابة الدراما بمدينة نيويورك ، حاليًا يقدم أعماله المسرحية باللغتين الرومانية والإنجليزية.

العروض المسرحية لأعماله، التى تقدم بإخراج الفنانة الشابة "أنا مارجيينانو Ana Margineanu"، أديرت بنجاح فى مهرجانات المسرح الكبيرة المستقلة: على هامش مهرجان دبلن للمسرح (عام ٢٠٠٥) ومهرجان نيويورك للمسرح (عام ٢٠٠٧). حصل العمل المسرحى "صن شاين بلاى The Sunshine Play" على جائزة "أفضل دراما" بمدينة دبلن؛ تدور مشاهد المسرحية حول ثلاثة شبان – شابان من روما وشاب واحد من بلغاريا – تقابلوا معًا فى مسكن واحد.

العمل المسرحى "وصف بوخارست" عُرض بمدينة نيويورك فى حجرات شبيهة بالتى توجد فى الملهى الرومانى المذكور آنفًا"، وتحكى أيضًا قصة عائلة من القاطنين العاصمة الرومانية ذات الريادة المركزية، والتى تحمل فى أحشاءها قصص لا تبشر بالخير.

كُتبت نصوص "بيتش" بشكل جيد، يتضمن الإعداد الدرامى النموذجى الأنجلو سكسونى، يقدم أدوار الممثلين مع علاقات واضحة ذات عرض فنى رائع بين الشخصيات.

فى دار العرض الخضراء أعدت إحدى الفنانات حجرتها، تتمثل صعوبتها فى فئة معينة: لقد أعدت الممثلة والفنانة الموسيقية "أدا ميليا Ada Milea" سلسلة من الأعمال المسرحية، شكلت لها نماذج كبيرة خاصة لمقطوعات موسيقية من ألحانها "مترجمة".

فى عام ٢٠٠٣ ظهر العمل المسرحى "أبولودور Apolodor" وفقًا لـ "كتاب مع أبولودور das Buch mit Apolodor" للشاعر الرومانى "جيلو ناوم Gellu Naum"، تلى ذلك العمل المسرحى "دون كفوته Don Quijote " للكاتب "سيرفانش Cervantes" عام ٢٠٠٤، وفى عام ٢٠٠٧ كان العمل المسرحى "أنف جوجول Die Nase von Gogol". وفيه يشكل جوهر هذه التحفة الأدبية والموسيقى الخاصة بها للاستخدام كأساس لعملية الإخراج؛ تشير "أدا ميليا" إلى مواد كلاسيكية تعبر عن الذوق لجيل جديد من "الاستهلاك الثقافى".

فى الملهى المذكور فى حى فيكتوريا ببوخارست - الشريان التجارى للعاصمة - كانت باكورة الظهور للفنانة الشابة "كارمن ليديا فيدو Carmen Lidia Vidu"، التى قفزت بأداءها المسرحى فى رتابة هادئة وبلغة قليلة لممارسة المسرح الرومانى.

تتحدث "ليديا فودو Lidia Vidu" بلغة تتكون من عناصر منتظمة قليلة ومتكررة، سواء كان ذلك فى التعامل مع نص "إريك بوجوسيان Eric Bogosian" ("صلصة مرة" بمسرح جرين هورس) أو مع نص "شتيفان بيتش" ("محطة واحدة"، الذى قدم بالمسرح الكوميدى).

من الطراز الأحدث.

فى الوقت الراهن يقول "رادو أفرايم Radu Afrim" على المخرجين الشباب، المشهود لهم بالتفوق فى السنوات الأخيرة والحصول على العديد من الجوائز. يهتم "أفرايم" بما يعرف بمسرح "الضوء المنبثق"، والذى لا يستند بشكل أساسى على الجانب الكلاسيكى ولا الجانب الدرامى، وينطبق ذلك على الوقت الحاضر أو النصوص المعاصرة، التى تناولها "أفرايم" بالعلاج من الناحية الشخصية والجمالية.

والنتيجة هو أداء مسرحى حى مملؤ بالفكاهة وعاطفة خاصة من أجل التواجد على الحافة، بالرغم من الظروف غير المواتية يحتفظون بالتمتع بحياتهم - أناس لا مأوى لهم وشباب غير منسجم وغيرهم من الفئات - بالاستخدام السخى للوسائل وأجهزة الميلودراما تتسع جماليات "أفرايم" لـ "سيمفونية سطحية وفن هابط"، الذى يتجلى بالدرجة الأولى فى الديكورات والزى المسرحى وأشياء صغيرة ظاهرة فى كل مكان.

"أفرايم" مصور موهوب وماهر، يصور ويصمم وثائق مصورة لكل أعماله المسرحية، وبحذر شديد يعمل على ضمان جودة الوسائل الدعائية والإدارة

الممتازة للتأثير الخارجى، والتى من خلال شبكة الإنترنت تنطلق إلى جميع أنحاء العالم. "أفرايم" له ظهور دائم على قائمة الماسينجر وكتاباته فى المدونات والتى تتضمن بعض أعماله المصورة أن رجلا عصريا، يسافر كثيرًا وليس خجولاً، وفى الوقت المناسب يخرج أعمالاً مسرحية للمسرح الرومانى.

إنه يصل بأعماله إلى قلوب الممثلين الذين يعملون معه، سواء كانوا من الشباب أو من المخضرمين، وقبل كل شئ ينفذ إلى قلوب جماهيره الذين يبجلونه ويتهافتون لمشاهدة أعماله.

مسرح النخبة

المخرج المسرحى "ألكسندر توشيليسكو Alexander Tocilescu" كان بمثابة الرأس للحدث المسرحى ذى الأهمية الرمزية:

لقد أشار بشكل مسئول من أجل إخراج مسرحى قدسى لمسرحية "هاملت Hamlet"، من بين المسجلين على لائحته "إيون كاراميترو Ion Carmitro"، الرئيس الحالى لرابطة صناع المسرح الرومانى (Uniter) ومدير المسرح الوطنى بمدينة بوخارست.

ينطلق هذا المسرح كجسر وحيد بين فترة الثورة عام ١٩٨٩ والفترة التى بعدها، باعتبار أن جميع المشاهد المسرحية تسقط فى حالة من الانفراد على خلفية الأحداث السياسية.

يُقحم "توشيليسكو" فى الأداء المسرحى العديد من الإشارات السياسية، ولقد أصبح "هاملت" نوعًا من أصوات الوعى الاجتماعي. لاحقًا كتب المخرج بنفسه هذا الدور السياسى، عندما بدأ فى تطوير سلسلة من الأعمال المسرحية، التى يترك فيها إمكانية توضيح الآليات المتخفية للعمل الشمولى لنظام شاوشيكو.

فى العمل المسرحى "يوم من حياة نيكولاى شاوشيسكو" (عام ٢٠٠٥)، ظهر الديكتاتور للمرة الأولى كشخصية على خشبة المسرح. الجانب الجمالى للعمل المسرحى مستوحى من تلك التى تحظى بشعبية كبيرة فى الأحداث التى وقعت فى مشهد الديكتاتور.

علاوة على ذلك دخلت شخصيات الطبقة المثقفة، المرتبطة بالنظام بشكل جيد للغاية، وأعربوا عن اعتقادهم بأنهم يخدمون النظام من خلال وسائل الدعاية.

يعتبر الإخراج المسرحى بمثابة لائحة اتهام عامة، تكمن قوة تعبيرها فى تسخين الكثير من العقول، بل سلسلة من القضايا القضائية تتعلق بها، والتى تشمل المسرح الصغير، منتج المسرحية، ومدير المسرح، والمخرج والناقد المسرحى، الذين أثنوا على العمل المسرحى ووجهوا له تهمة التشهير.

فى استمرار العملية الفنية التى قادها "توشيليسكو" وفيها حملة ضد الاستبداد ، أدت إلى خلق أعمال مسرحية مثل "الكوميديا الحمراء (عام ٢٠٠٦)، عمل كوميدى مع ظاهرة "الاضطهاد على يد جهات أمنية".

الراوى هو مؤلف الدراما، الذي يوضح للعامة مع مؤسسة متحدثة تعمل على التعاون. الإخلال بهذا الإخراج يكون بالطبع كما هو سهلاً مع مجموعة من الأجسام المناسبة وأعمال الديكور التى تعكس أجواء فترة السبعينيات والثمانينيات فى أوروبا الشرقية. بالنسبة للشباب يُعد هذا الأداء المسرحى، الذى يعد جمهوره بشكل خاص قريبًا من الحركة على خشبة المسرح ، كما لو كان متحف أحياء.

المخرج المسرحى "مهاى مينوتيو Mihai Manutiu" ظهر لأول مرة على ساحة المسرح الدولية بعد عام١٩٩٠، بإخراجه للعمل المسرحى "ريتشارد الثاني Richard II" للأديب "وليام شكسبير، مثل الدور الرئيسى "مارسيل إيوريس Marcel Iures" . ومن ناحية أخرى فإن هذا الممثل هو الزميل الرومانى الوحيد،

الذى وقع تعاقدات عمل مع هوليود. فى حين أن المخرج المسرحى الذى عمل معه آنذاك قاوم الإغراء التجارى وواصل عمله بالمسرح بأسلوبه الخاص ، الذى لا لبُس فيه.

بالنسبة للعمل المسرحى "إلكترا Elektra" (عام ٢٠٠٣) فقد عمل "مينوتيو" مع مجموعة "إيزا Iza" من مدينة مارموريس بشمال رومانيا. إنه يستهلم من الموسيقى التقليدية لإنتاج عمل مسرحى، الذى يتضمن الكلاسيكية اليونانية، باستخدام الأمثلة المحلية فى إعادة تصميمه. الشتائم التقليدية والأغانى الطقوسية القديمة تدخل بشكل كامل فى النسيج الثقافى القديم، والكورال يصبح "صوت القرية - مجازًا لعقلية المجتمع. شهد هذا العمل المسرحى فى المهرجان الدولى للمسرح بمدينة سيبيو - إنه يُعد واحدًا من الأحداث المسرحية الرومانية القليلة ذات الاهتمام الدولى - وفى الوقت الحالى ما يزال يستضاف فى العديد من بلدان العالم.

المخرج المسرحى "ألكسندرو دارى Alexandru darie"، واحد من الجيل الأخير لقبيلة "موهيكانر Mohikaner" بمسرح الفنون الرومانية. فى بداية حياته المهنية كان يوضع فى مستوى واحد مع "جيورجيو شترالر Giorgio Strohler"، وكان يتحدث عن نفسه بأنه خليفة "لشترالسر" فى مجال الفن. لقد احتل موقعًا متميزًا بمعنى الكلمة فى عالم المسرح الرومانى بأدائه المسرحى المتميز، بالأناقة والذكاء المسرحى الذي ينطلق من القصص الكلاسيكية، يقدم "ألكسندرو دارى" عن طريق وسيلة الإضاءة جوًا فنيًا راقيًا، كسمة مميزة لأعماله.

فى السنوات الأخيرة تقلد إدارة مسرح بولاندرا ورئيسًا لرابطة المسرح الأوروبى . أعماله الإخراجية: "الصراع Der Streit" للكاتب ماريفاوكس Marivaux (عام ٢٠٠٥)، والعمل المسرحى "للأسف إنها كانت عاهرة Schade, Dass Sie eine Hurewar للكاتب "جون غورد John Fird" (عام ٢٠٠٧)، قدمت فى إطار المهرجان الدولى UTE.

فى ظل المنافسة المستمرة مع نفسة أخرج أعمالاً مسرحية للكاتب "دراجوس جالجوتى Dragos Galgotiu"، وجنبًا إلى جنب مع معد المنظر المسرحى الروماني "أندريه بوث Andrei Both".

التصميمات المسرحية وإعادة البناء عند "بوث"، التى توحى بكثير من الإعجاب والأصالة – يعمل "بوث" أستاذ المنظر المسرحى بجامعة كاليفورنيا فى سان ديجو – تجعل من الأعمال الإخراجية لـ "جالجوتى" خالدة فى الذاكرة:

فى العمل المسرحى "صورة دوريان غراى Das Bildnis des Dorian Gray" (فى عام ٢٠٠٤) أحضر على خشبة المسرح إطار صورة عملاق به صورة "دوريان غراى" بارزة مآسى تغيير ملامحه.

قام بدور شخصية "دوريان غراى" الراقص "رازمان مازيلو Razvan Mazilu"، الذى لم يقدم كلمات، لكن حركات جسده الراقصة توحى بالتعبيرات المطلوبة.

فى العمل المسرحى "ماكينة هاملت Hamlet- Maschine" للكاتب المسرحى "هاينر مولر Heiner Muller" (عام ٢٠٠٦) عرض "بوث" منظرًا جانبيًا لإحدى النباتات على خشبة المسرح ومن خلالها مثل الآفاق القائمة.

وكذلك أيضًا "تومبا غابور Tompa Gabor" مدير المسرح الوطنى فى المجر بمدينة كلوج، وفى الوقت نفسه يعمل أستاذًا بجامعة كاليفورنيا فى سان ديجو قدم أعمالاً مسرحية هامة فى رومانيا.

لقد تولى منذ عام ١٩٨٥ إدارة أفضل مسارح الدولة، والذى أصبح منذ فترة وجيزة عضوًا فى رابطة المسرح الأوروبى.

أول إخراج مسرحى له ، والذى كتب معه بعد عام ١٩٩٠ حول تاريخ المسرح، كان العمل المسرحى "المغنية الصلعاء Die Kahle Singerin" للكاتب المسرحى "إيونيسكو Ionesco"، كان هذا العمل فى حركة تجوال مستمر. للعرض على خشبة المسارح الأوروبية. قدم الحفل الختامى بواسطة شريط فيديو بوتيرة سريعة. وتبع ذلك إخراج العديد من الأعمال المسرحية لنصوص كلاسيكية، وبشكل خاص أعمالاً مسرحية تنتمى لمسرح العبث.

من إخراجه أيضًا أعمالاً مسرحية أخرى لـ "إيونيسكو" و "صمويل بيكيت" والتى تتميز بولع خاص.

الدخيل فى الصفوف الأمامية

مدينة سيبيو Sibiu، وفقًا لمهرجان المسرح الوطنى الذى تقام فعالياته منذ ١٧ عام فى شهر نوفمبر من كل عام بمدينة بوخارست، تُعد قاعدة كبرى للمسرح الرومانى البارع.

بجانب الأعمال الإخراجية الرومانية ظهرت هنا أيضًا أعمال إخراجية للمخرج المسرحى الأوكرانى "أندريه زولداك Andru Zholdak" الذى يهتم بالأحداث الدرامية المأساوية فى المشاهد المسرحية الأوروبية.

منذ أن كان مديرًا لمسرح كاركوف كان يعمل وفقًا لرقابة الحكومة المحية على المصنفات الفنية، وعمل أيضًا فى السنوات الأخيرة فى مدينة برلين وموسكو وسيبيو.

وهنا كانت المفاجأة بإخراجه العمل المسرحى "الأحمق Der Idiot" (عام ٢٠٠٤) وفقًا لـ "دوستيو فيسكى Dostojewskij - عُرض هذا العمل في جولات عالمية -، ومع مؤثرات بصرية عمل على إعادة صياغة العمل المسرحى "عطيل Othello" (عام ٢٠٠٥)، الذى تعامل فيه مع الاتجاه الجمالى لـ "روبرت ويلسون" ، ومع العمل المسرحى "الحياة مع الأحمق Das Leben mit einem Idioten" (عام ٢٠٠٧). وهذا العمل الأخير يعتبر واحدًا من أكثر الأعمال الرومانية الابتكارية الإخراجية لعام ٢٠٠٧. تضمن ذلك أيضًا نقلا مباشرا بالفيلم على ثلاث شاشات عرض والتى تتحدى الجمهور بأن يفعلوا "مقطعهم" الخاص، حيث تختلط الصور والصوت معًا وفقًا لمنطق معين، يبعث على التفكير فى مقاطع الفيديو.

طريقة تمثل فى غاية التوتر، وبزخم كبير من الأحداث، تشكل تركيزا مضاعفا لحركة خشبة المسرح وفتح كواليس المسرح من خلال التصوير المباشر ويشكل هذا الإخراج المسرحى كإنتاج شكل من أشكال ما بعد الحداثة، تؤثر صدمة الإدراك سواء كانت فى صفوف المشاهدين أو بين الأطفال وصناع المسرح.

"يورى كوردونسكى yuriy Kordonski"، المولود فى أوديسا والدارس فى موسكو، جاء لأول مرة إلى مدينة بوخارست عام ١٩٩٦ كان وقتها ممثلا مسرحيا وواحدًا من عشرات الشباب الذين درسوا المسرح بمدرسة ليف دودين.

بعد بضع سنوات عاد بصفته ضيفًا على مسرح بولندا، لإخراج الحفلة الأولى لسلسلة من العروض المسرحية والتى كان سببًا فى نجاحها.

حاليًا يعمل "كوردونسكى" كمحاضر للدراما بإحدى الجامعات الأمريكية، ولقد أخرج للمسارح الرومانية العمل المسرحى "العم فانجا Onkel Wanja" للكاتب المسرحى "تشيخوف Tschechow"، والعمل المسرحى "ليلة الزفاف Die Hochzeit" للكاتب "جوجول"، والعمل المسرحى "قلب الكلب Hundeherz" للكاتب "بولجاكوف Bulgakow" (عام ٢٠٠٣)، والعمل المسرحى "آسف Sorry" للكاتب الكسندر جالين، والعمل المسرحى "الإجرام والعقاب" طبقًا للكاتب "دوستويفسكى".

عمق ودقة عمله مع الممثلين التى تعود إلى نوعية العمل "لستانسلافيسكى"،قام بتحسينها وتحديثها، وليس فقط من قبيل حصوله على الاحترام، ولكن أيضًا من أجل عطاء كامل لجمهوره.

الأعمال الإخراجية لـ "كوردونسكى" ما تزال باقية طوال سنوات فى خطط العروض المسرحية.

ومن بين المخرجين الرومانيين هناك "فليكس أليكس Felix Alexa" حيث المنهج الذى يتبعه فـ "كوردونسكى" هو الأقرب له. وبعد أن بدأ مسيرته التعليمية فى فترة التسعينيات مع "بيتر بروك" و "أندريه زيربان"، وجَّه "فليكس أليكس" عمله بين التنقيح البصرى والتألق وفقًا لأعمال "جورجيو شترالر" والدوافع الداخلية والتى تعد بالنسبة لـ "بروك" عادية.

من الكاتب المسرحى "ماريفاكس Marivaux" فى عمله المسرحى "لعبة الحب والصدفة" (عام ٢٠٠٤) إلى الكتاب المعاصرين مثل "ماريوس فون ماينبورج Marius von Mayenburg" فى عمله المسرحى "مواجهة النيران" (عام ٢٠٠٤) أو كُتّاب المسرح "الأخوين بريسنياكوف Brudern Presnjakow" فى العمل المسرحى "فى دور الضحية In der Rolle des Opfers"، يشير كل ذلك إلى إخراج مسرحى مميز من خلال نوع من الجنون الداخلى الذى يعطى للشخصيات فى عصور ملامح الناس فى الوقت الحاضر.

شيربان وبوركاريته - "الأبناء المفقودون"

عام ٢٠٠٠ بالنسبة للمسرح الرومانى يشير إلى نوع من التغيير أو ما يعرف بنقطة التحول، ليس فقط بسبب إعلان عن جيل من شباب المسرح الذين كانوا أثناء تغير النظام عام ١٩٨٩ فى سن الشباب، لكن أيضًا بسبب صناع المسرح العائدين إلى خشبة المسرح الرومانى والذين عاشوا فى بيئة ثقافية نامية وكان النجاح حليفهم فى الخارج.

واحد من هؤلاء، المخرج المسرحى "أندريه زيربان Andrei Serban" الذى رحل بالفعل إلى مدينة نيويورك فى فترة السبعينيات، عاد إلى الوطن مباشرة بعد ثورة عام ١٩٨٩. لكن لم يمكث طويلاً وترك المسرح الرومانى من جديد بشكل سريع - من أجل التغيير، كان فى ذلك الوقت مازال الأمر مبكرًا".

لكن فى الآونة الأخيرة، تحديدًا فى عامى ٢٠٠٦ و ٢٠٠٧، أخرج لمسرح كلوج الوطنى خمسة أعمال مسرحية : العمل المسرحى "التطهير Sauberung" للكاتبة "ساره خان Sarah Kane" والذى كان ضمن الأعمال المسرحية المثيرة للجدل آنذاك، والعمل المسرحى "دون جوان من سوهو Don Juan Von soho" للكاتب المسرحى "بتريك مابر Patrick Marber"، والعمل المسرحى "روكن رول Rock'n Roll" للكاتب المسرحى "توم شتوبارد Tom Stopard" - وكذلك أيضًا العمل المسرحى "النورس Die Mowe" بمدينة سيبيو والعمل المسرحى "العم فانجا Onkel Wanja" بمسرح كلوج المجرى، ويعد هذا العمل من أبرز أعماله ، وهو مقال مسرحى مميز، وفيه يخدم مسرح كلوج نفسه العمل المسرحى بمثابة خلفية. يحدث المشهد الأول على خشبة المسرح أمام جمهور فى وضع متقدم، ويشغل الممثلون فى تطوير تدريجيى جميع أنحاء قاعدة المشاهدين - إنهم يتحركون فوق المقاعد ويتعلقون باللوح ويسرعون فى حركاتهم بممرات المسرح، ثم يدخلون فى مرحلة صيد برى فى القاعة.

أما المشاهد التالية فتحدث من وراء الكواليس، والتى فيها تحدث كل التفاصيل المادية، الإضاءة ، السلم الدرجى، الذى يصعد من خلاله الفنيون إلى خشبة المسرح ، وغير ذلك - ويكون التعامل المسرحى فى حالة من التغير فى زنزنات صغيرة والتى تمتلئ بالحياة".

نحن نجد تأثيرات "أندريه زيريان" فى مشاهد المسرح الرومانى بطرق متنوعة مع الجمهور والممثين ومما لاشك فيه أن "زيريان" انشغل بقلق إيجابى، من شخص فضولى دائمًا، الذى يجعل منه "وكيلاً إستفزازيًا"، والذى أصبح بالنسبة للمسرح الرومانى ذو أهمية حيوية.

حذر "أندريه زيريان" باعتباره عائدًا من الخارج وهو المرتبط إلى حد بعيد مع رومانيا "سيلفيو بورشريته Silviu Purcarete". لقد أخرج هنا أول أعماله، التى لاقت شهرة عالمية.

جولاته فى فترة التسعينيات مع العمل المسرحى UBIUROL بمشاهد من العمل المسرحى "ماك بيث Nac - Beth" ومع "تيتوس أندرونيكوس"، ثم مع "دانيادين Danaiden" – كل ذلك كان إخراجها فى كرايوفا – وأدت تلك الأعمال إلى شهرته عالميًا كمخرج رومانى.

مثلما دعا "زيريان" "بورشريته" أخرج إحدى أعمال الأوبرا، وأعقب ذلك العرض توليه إدارة مركز الدراما بمدينة ليموجه. وفى الوقت الحالى واصل مسيرته الدوليه ، لكنه يعود إلى رومانيا مرة أخرى لاستنشاقه هواء بلده.

فى عام ٢٠٠٥ تلقى عرضًا من مسرح رادو شتانسا Radu Stanca بمدينة سيبيو، حيث أخرج هناك العمل المسرحى "انتظار جوديت Warten auf Godot"، وبعدعام عمل على إعادة صياغة العمل المسرحى "فاوست" من جديد وإخراجه للمسرح.

بالنسبة للأداء المسرحى قدم فى أحد المواقع الصناعية السابقة ونُسق نص "جوته" فيه بشكل جديد بالكامل: فنجد فى الأداء المسرحى يُبنى "مكان للجحيم" من قبل وقت استخدامه للأموات من البشر.

يُعد "بورشريته" مهندسًا معماريًا لبناء حجرات غامضة تحمل معانى عدة (فى صيف عام ٢٠٠٧ قدم العمل المسرحى بداخل باحة إحدى الكنائس فى لكسمبورج بمشاركة ممثلين من رومانيا ولكسمبورج وفرنسا، مع استخدام قليل من الماء ومؤثرات نيران طبقًا للعمل المسرحى "التقمص فى صور مختلفة Metamorphosen" للكاتب "أوفيد Ovid"، إنه يُمثل منظورًا معينًا وفقًا لطبيعة المسرح المدرج اليونانى، الذى توجد فيه العناصر الطبيعية للوجود الإنسانى.

يُعد "بورشرينه؛ فنانًا ذا رؤية ، فى كل مرة يعمل على إثراء وخصوبة المسرح الرومانى.

روسيا

الدواء المر

الكاتبة : مارتينا دافيادوفا [1] Martina Dawydowa



مشهد من العمل المسرحى "الاكسجين" للكاتب المسرحى: "ريفان فيريبايف" Iwan Wyrypajew
العرض: على خشبج مسرح براكتيكا Praktika- Theater
بمدينة: موسكو
إخراج : فيكتور رايشاكوف Viktor Ryschakow

---

(١) د/ مارتينا دافيادوفا Dr. Mrtina Dawydowa متخصصة روسية فى علم المسرح وناقدة مسرح. عضو هيئة التدريس بمعهد علم الفن بالعاصمة موسكو، ومديرة فنية لمهرجان المسرح NET.

لها مؤلفات عديدة حول تاريخ المسرح الروسى فى الوقت الحاضر وكذلك الأوروبى أيضًا. هذا بالإضافة إلى مشاركتها فى صحفات الفن بالعديد من الصحف الروسية.

لقد أصبح المسرح الروسى جزءًا لا يتجزأ من المسرح الأوروبى فى العشر سنوات الأخيرة، وبشكل أدق يمكن القول بأن هناك طوفانًا من الأعمال المسرحية الأوروبية قد غيرت الحياة المسرحية الروسية بشكل تام؛ فمن خلال الأداءات المسرحية العديدة تفوقت موسكو على العديد من العواصم الكبرى الأخرى فى السنوات الأخيرة. فعلى سبيل المثال مهرجان تشينخوف Tschechow، ومهرجان تريتوريا Territoria، ومهرجان المسرح الأوروبى الجديد (NET)، ومهرجان ستانسلافيسكى Stanislawski وغير ذلك من المهرجانات.

ولقد وصلت موسكو إلى مسرح الصيف - بوم Boom، وأدى ذلك وبشكل واضح إلى أن مهرجان المسرح "الوطنى" قد أسس القناع الذهبى، لمساعدة ودعم المسرح الروسى، والانفتاح عالميًا ومن ناحية أخرى أيضًا دعوة مخرجى المسرح الأجانب وأعمالهم الإخراجية إلى روسيا. ولقد ساهم ذلك بشكل كبير فى التغلب على عزلة الاتجاه التقليدى الروسى.

وبالتالى كان تأهيل الجيل الجديد من صناع المسرح فى بيئة مختلفة تمامًا عما كان عليه الوضع فى الماضى. وذلك إذن ليس بغريب، بأن هذا الجيل يمكن تسمية الجزء الأكبر منه بالمسار الرئيسى فى الحياة المسرحية الروسية: بكل هدوء وبعيدًا عن مشاكل العالم الحالية وعن كل ما فى الاتجاهات الجمالية المعاصرة يتم العمل بالتحفظات المسرحية الموجود بها أكبر تقاليد الماضى والتى يتم حراستها كما لو كانت كنزًا.

لقد أمضى المسرح الروسى فترة التسعينيات فى نوع من الُعزلة Ghetto، فلم يحاول ولو مرة واحدة تغيير الواقع المتطرف والمغير إلى واقع جمالى. فى فترة ما بعد عصر البناء (بيروسترويكا) كان الجمهور الروسى خارجًا عن الوضع الاجتماعى بطريقة غير معقولة والمسرح الروسى هو المسرح الخارج عن المجتمع فى أوروبا كلها.

كان المسرح فى ظل الاتحاد السوفيتى - بالرغم من عوامل حرجة شديدة - قادرًا على أن يتخذ مكان المجتمع البرجوازي. ولكن فى ظل وقت الحرية الجديد لم يتمكن من أن يصبح عنصرًا عضويًا للمجتمع الناشئ الجديد.

منذ اختفاء السبب، بأن يلعب أصحاب السلطة دور القطة والفأر، ظهر أيضًا غياب اللهجة الاجتماعية السياسية للمسرح من نفسها.

علاوة على ذلك فقد تحول مسرح التسعينيات إلى نوع من التحفظ من جهة ومن جهة أخرى فقد تحول إلى نوع من التجارة المبتذلة عديمة الأهمية. فالمسرح لم يشعر بالسرعة الجديدة أو بالإيقاع الجديد، فهو لم يسمع عن وجهة النظر الجديدة ولم ير الوسائل المرئية الحديثة، التى كان محاطًا بها.

وفى أواخر التسعينيات تسلق جيل جديد خشبة المسرح، والذى كان حازمًا للغاية، فى أن ينقل هذه التغييرات إلى لغة المسرح، وأن يكيفها مع الوقت الحاضر الذى يعيش فيه.

واحدة من التجارب الأولى، التى تتناول الحياة اليومية على خشبة المسرح، وربطها فى الوقت نفسه بالسياق الأوروبى، وكان ذلك بالطبع مهرجان الدراما الحديثة فى موسكو.

فكانت حركات التبشير "رويال كورت Royal Court" من لندن قد ساهمت بجدية فى التأسيس ولكن بالتأكيد لن ينبت بهذه السرعة طالما لم تسمد التربة من حين إلى آخر.

معد الدراما "مايكل أوجاروف Michail Ugarow" المثقف والمؤيد الكبير للمسرح الجديد يتناول الموقف بوضوح فى مجلة "فن السينما" (عام ٢٠٠٤)، فيقول:

أداؤنا المسرحى بكل تأكيد غير ضار، إنها لا تتناول شيئًا عما يحدث حاليًا فى بلدنا وما يحدث بنا، ولا تحكى عن ارتعاد أى وغد ولا عن انصراف شخصية "كلاوديوس Claudius"، ولا عن ضرب أوجهنا بالأيدى. وتعد نتيجة البحث سيئة. فالمرض يزداد سوءًا. لا يذهب الشباب لمشاهدة العروض المسرحية.

المجلات المعلوماتية والإرسال الإذاعى لا تقدم للجمهور أحداثًا مسرحية . وبالنسبة للتليفزيون لا يقدم برامج حول المسرح، حيث إنها لا تدر معدلات مالية جيدة. ومع هذا الاعتراف، فإن التأكيد: أن الناس ليسو فى حاجة إلى مسرح. أما الناس الذين يفقهون شيئًا ما عن المسرح، يذهبون إلى أماكن تعرض فيها جودة وأساليب العمل المسرحى؛ والذى يبحث عن شئ آخر، يتوجه إلى معارض الفن الحديث، يشاهد أيضًا أفلامًا سينمائية Arthouse-Filme؛ أو يذهب بشكل عادى إلى منزله ويقرأ الإصدارات الحديثة للأدب البلاغى الأسلوب.

أما الذهاب للمسرح فى الوقت الحالى يقتصر على السياح والنساء فوق سن الأربعين مع صديقاتهن والجمهور الذى يرى فى الثقافة بأنها عمل طقوس. بصرف النظر عن لهجة "أوجاروف Ugarow" الهجومية اللاذعة، إلا أنه على حق، فقد أشارت وأظهرت الأعمال الإخراجية الروسية بالفعل مفارقات تاريخية جمالية مبهرة، فهى تبدو وكأنها لم يتم إخراجها اليوم وإنما من قبل ٣٠ عامًا، وفى مثل هذه الأعمال المسرحية ستهمل الثقافة وتتحول إلى لغة جوفاء، إذا عانى الإنسان من فقر الدم فيوصف له تناول عنصر الحديد، ومن ثم كان مهرجان فن الكتابة المسرحية الحديثة بمثابة الدواد اللاذع الذى تم وصفه من قبلهم وكان إيقاظهم فى المناسبة نفسها.

على خشبة مسرح دوك Theater doc، الذى شارك فى تأسيسة" أوجاروف" ، وكذلك بمسرح براكتيكا Theater Praktika، الذى شارك فى تأسيسه "إدوارد بوياكوف Eduard Bojakow"، يتم إخراج أعمال مسرحية معاصرة وحديثه. والسؤال هنا عن القيمة الفنية لهذه الأعمال المسرحية وعن إخراجها، يكون أحيانًا صعب الإجابة عليه، ولكنهم أعادوا بشئ من الشعور نفس الوزن المزعج للمسرح مرة أخرى وعملوا على محاولة فهمه للمجتمع مرة أخرى بعد أن كان معزولاً عنه تمامًا.

ومع تدفق فن الكتابة المسرحية الحديثة ظهر الكاتب الدرامي "إركوتسكر إيفان فيريبايف Irkutsker Iwan Wyrypajew" فى مناخ المسرح وتفوق فيه كالوحيد مثل الصخر الراسخ، ولقد ألف "فيريبايف" العمل المسرحى المشهور "الأكسجين Sauerstoff"، إلا أنه قد نادى بمطلب فن الكتابة المسرحية الحديث

وهو أن مهمته فى أن يعكس صورة الحاضر، ولكنه يعارض ذلك المطلب أكثر لأن أى ممثل آخر للكتابات المسرحية الحديث يعارضه.

تدور أحداث أعماله المسرحية فى نطاق الأجواء الكونية التى يخلق فيها أبطالاً يتملكون قوة غيبية بلا غاية. فإنهم يحاولون إيجاد الإيمان فى ظل عدم الإيمان، والأخلاق فى جو من الفساد، وإيجاد الحب فى حالة من انعدام الحب.

وبدلاً من انتقاص السمو فى الفن، وإهمال كل اللهجات الرهيبة فقد شرع "فيريبايف" بحذائه المسرحى العالى معلناً من هناك رسالته فهو لم يوضح موقفه اتجاه الحاضر ولكن اتجاه المبدع.

فى إخراجه للعمل المسرحى "يوليه Juli" بعث الأسلوب الجمالى بالتحديد فى هذا السمو، لقد شرع بعض المخرجين فى إخراج هذا العمل المسرحى كنوع من الممارسات العملية بموسكو ولكن فى النهاية تولى "فيكتور" ريشاكوفىViktor Ryschakow" اتجاه رفيقه "فيريبايف"، وقدم أداء العملين المسرحيين "الأكسجين Sauerstoff" و "السفر الثانى Genesis Nr 2".

قصة رجل من آكلى لحوم البشر مصاباً بالمس الشيطانى ومفهماً باللغة الدارجة والتفاصيل الفسيولوجية المروعة، شرع هذا الرجل فى قتل جاره بسبب تفاهته، ثم خنق كلباً أجرياً بيديه المجردة، ثم أكله، وفى النهاية قتل القس "ميشا Micha"، الذى وفر له المأوى من قبل، قتله بطريقة وحشية وشرع فى أكله هو الآخر، ثم فعل ذلك أيضاً مع الممرضة لاحقاً. ثم تتوالى الأحداث حتى تصل المسرحية إلى قصة تدور حول اختفاء الروح فى الحياة الدنيوية البائسة وحول الحب الشيطانى، الذى يلتهم كل شئ بالمعنى الحقيقى للكلمة.

لقد أدرك "فيريبايف" فى هذا العمل المسرحى الحياة اليومية بالنسبة للوعى الممزق فى مواضع عدة، الذى لم ينعم بالراحة سواء كان مؤمنًا بعقيدة أو فى حالة من الكفر. لقد وظف فى هذا الأداء المسرحى الكلمات إلى إيقاعات وعلم النفس إلى عواطف والمفردات الخليعة إلى شعر، إنه لم يخف من طرح السؤال حول لعنة الوجود.

لقد كان هناك أيضًا أحد مخرجى الدراما الحديثة اللامعين من أبناء الجيل الجديد، "كيريل سيريبرينكوف Kirill Serebrennikow". فلقد ظهر رسميًا بعد إخراجه للأعمال المسرحية "بلاستلين Plastilin" للكاتب "فاسيلى سيجريف Wassilij Sigarew" والعمل المسرحى Gestochen Scharfe Polaroios، للكاتب "مارك رافنهيل Mark Ravenhill"، لصالح مسرح موسكو. وحتى ذلك الحين باشر الرجل عمله، القادم من مدينة روستوف على نهر الدون فى تلك الولاية البعيدة عن العاصمة، فأولاً قد عمل بالمسرح والسينما والتليفزيون على السواء، ولقد تم أيضًا تكريمه بجائزة التلفزيون TEFI المقدمة من الدولة.

لقد قال "سيريبرينكوف" ذات مرة: " إن مثل هذه الأعمال المسرحية لا تعد مادة للعمل الإخراجى ولكنها بمثابة دافع لذلك".

يُعد "سيريرينكوف" بمثابة مخرج مسرحى من ذوى التأثير، لايهاب الفضائح، فكان يتهم أحيانًا بأن أعماله ينقصها الظل والتعمق والصمت المتأمل، ولكن ذلك لا يُعد تقصيرًا ولكنها موهبته الحقيقية. إنه ليس عالمًا نظريًا وإنما مخرجًا ذكيًا، يعتمد بوعى كامل على الإيجاز الملفت، وبجانب ذلك استطاع "سيريبرينكوف" أن

يطور طريقة حركية تنشد فى الأساس أن تعارض طريقة "ستانسلافيسكى"، فنجد أن حركات الممثلين لا تكمل أقوالهم ولاتتماشى مع شخصييتهم ولكنها توضحها بسخرية.

لقد قام المخرج "سيريرينكوف" بنسج نصوص معاصرة ورقصات حديثة معًا بجراءة وإتقان من الناحية الفنية، بهذا الإنجاز أصبح بالفعل أول من وجد لغة مسرحية جديدة ومناسبة لفن الكتابة المسرحية الحديثة فى روسيا.

وعلى الجانب الآخر أصبح ذلك ملحوظًا بوضوح فى أدائه المسرحى عندما يبتعد عن فن الكتابة المسرحية الحديثة وتوجهه إلى فن الكتابة الكلاسيكية، فمثلاً فى الأعمال المسرحية:

"الغابة Wald" للكاتب "أوستروفيسكى Ostrowski"، و "انطونيو وكليونترا Antonius und Kleopatra" وفى العمل المسرحى "زواج فيجارو Hochzeit des Figaro".

أسلوبه فى الإخراج والمعلن فى الوقت الراهن، يحمل شكلاً تجاريًا، يتكيف مع الفن الغربى فى توجهه ويمتد بجذوره فى الأداء الروسى، الذى يبدو اليوم بشكل ممتاز للغاية، ولكن كما ترى أيضًا وجود ارتباط بين الماضى الروسى السوفيتى، الذى يتمثل فى الأداءات المسرحية لـ "مارك سخاروف"، مؤسس مسرح لينكوم، واحدًا من أحسن المسارح فى حقبة الاتحاد السوفيتى. لقد كان "سخاروف" أيضًا علامة بارزة فى فن الترفيه، الذى يستند على المؤثرات المسرحية وعلى فن الحوار.

كان لابد أن يقدم سخاروف وكذلك مثل "سيريرنيكوف" الاتهام، أن فن المسرح يعد منتجًا تجاريًا يُباع ويشترى.

وفى النهاية ربما كان الوحيد فى المسرح الروسى الذى حاول أن يحقق مبادئ واسعة للمسرح مع واقع الحياة فى حالة من الامتثال.

فى الأداءات المسرحية لـ "سيريرينكوف" يتقدم أسلوب مسرح لينكوم دائمًا بشكل واضح. فى العمل المسرحى "زواج فيجارو" يظهر ذلك من الموضوعات الهامة لبطل وحيد للمثالية فى عالم برجوازية النفاق، والشاعر في خضم البراغماتيين.

وشادوف "Shadow" فى العمل المسرحى "الحارس الرابح Der eintraegliche Posten" للكاتب "أوستروفيسك" و "أوستاب بندر Ostap Bender" و "رازانوف Resanow" و "بارون منشهاوزن Baron Munchhoesen" - كل هؤلاء الأبطال عند "سارخوف" من الحقبة السوفيتية تندرج تحت هذا النمط.

فيجارو الصارم المتمعن بفكره (يفجينى ميرونوف Jewgeni Mironow" من "تشاتسكى Tschazki"، من العمل المسرحى "العقل يخلق الداء Verstand Schaft Leiden" للكاتب "جريبويدوف Gribojedow"، تكون مماثلة لتلك السرعة بنسبة كبيرة وليس كخادم منطوى على نفسه. إنه يندد فى المونولوج الذى يقدمه بكل الأفات الاجتماعية التى يمكن أن يواجهها المرء.

أى استئناف لهذا الإخراج المسرحى بكل ماله من بهجة العمل الفنى يتم وفقًا لهذا العمل. الوجه التجارى كشكل مسرحى يُعد واحدًا من السمات الرئيسية لسنوات الركود والتى تعد علامة مسرحية واضحة للركود الذي يسود فى الجانب الآخر من جدران المسرح.

شخص آخر من صناع المسرح من هذا الجيل الذى استطاع بصعوبة أن يصنع اسمًا، ما يُعرف بـ "غربيين Westler"، ألا وهو الفنان "أندريه موجوتش Andrei Mogutschi" من مدينة بطرسبورج.

لقد أنهى دراسته بمعهد لينتجراد للأداب، والذى يعرف اليوم بجامعة سان بطرسبورج للفن والثقافة، مؤهله الفنى حصل عليه من دراسته فى ألمانيا وبولندا (من أساتذته "كرستيان لوبا Krystian Lupa". تنطبق تجاربه المسرحية على القاعة، وربما كان أول شخص فى روسيا قدم ما يعرف بمسرح الشارع. من أهم أعماله المسرحية، "أورلاندو فورويوزو Orlando Furioso"، والتى توافقت مع أماكن الأداء المسرحى:

خشبة مسرح، مكان مكشوف، منتزه، مبنى قلعة من القلاع القديمة إلى آخره. وحتي مسرحه ، المسرح الرسمى، لا يبدو أنه مسرح روسى.

يُعد "موجوتشى" أيضًا أول من قدم أعمال "هينر مولر Heiner Mueller" و "فلاديمير سوروكين Vladimir Sorokin" على خشبة المسرح الروسى.

إخراجه للعمل المسرحى "ماكينة هاملت Die Hamlet - Maschine" وفقًا لنسخة "مولر" و "سوروكين"، باعتباره أداء تفاعليًا انزلقت إلى نفور الجمهور. المنظر المسرحى تركيب زائد فى الوقت نفسه، والموسيقى أكثر من الأسطوانات التى تقدم فى الحفلات Djs. هذا العمل "المدوى" يدل على عمل مميز لمصير الطلائع فى هذا البلد.

وكان ذلك هكذا، فى وقت هزت فيه ثورات الشباب أوروبا، طورت روسيا أعمال "برشت لنفسها من جديد وكانت رؤية جماليات جديدة للمسرح فى روسوف وأريوسوف.

لم يشاهد هذا البلد مفارقة مهمته الرئيسية فى ذلك، بشكل نقدى أن تناقش مع التقاليد الموجودة، لكن العودة إليها أيضًا - العودة إلى تراث "ستانسلافيسكى"، إلى مبادئ الإخراج المسرحى لـ "ميرهولد Meyerhold". لقد كان ذلك آنذاك أقرب إلى رثاء النسيان، الإبادة، إحياء الاضطهاد، مثل رثاء السقوط. لقد عشنا خلال ثقافة مضادة تقريبًا دون سابق إنذار. لقد كان "موجوتش Mogutschi" مصممًا على إعادة ما فات. عمله ما هو إلا مختارات من مسرح الطليعة لفترة الستينيات ودليل كل ركن من أركان الزوايا لجماليات ما بعد الحداثة: الأحداث ، وكذلك مسرح الجمهور أو المسرح الشامل.

وبعبارة أخرى: "موجوتش" ليس مبتكرًا، وإنما صاحب موسوعة مسرحية فى بلد ظل معزولاً لعشرات السنين عن الموضات الغربية.

مع ذلك لم يكن ذلك سوى بداية طريقة."موجوتش" مخرج مسرحى، إخراجه لم يكن مثل ما سبقه من أعمال إخراجية. وفقًا للمفهوم الروسى لم يُعد "موجوتش" ضمن المخرجين، ولكن مكتشف لا يعرف الكلل.

متعدد الإمكانيات ترفيهى على أعلى مستوي. فنان ساحر، بيد خفيفة وتصميم بصرى، يتلاعب بالاقتباسات الأدبية والدعائم.

لقد وجد "موجوتش" فى روايات "ساشا سوكولوف Sascha Sokolow" مصدر إلهام لأعماله المسريحة، إخراجه للعمل المسرحى "مدرسة الأغبياء die Schle der Dommen" كان سببًا لحصوله على جائزة مهرجان Bitef بمدينة بلجراد.

بالرغم من أن أعمال النشر لـ "سوكولوف" تبدو غير مناسبة للأعمال المسرحية، نجد أن "موجوتش" قد كيفها لذلك، على سبيل المثال العمل المسرحى "بين الكلب والذئب Zwichen Hund und Wolf" قد نقل جوهرها للجمهور. الرواية مسهبة، أداؤه المسرحى مقتضب. لكن هكذا مثل "سوكولوف" مع قوة لغوية، يتحاور "موجوتش" مع الصور، التى تنبعث إليه من الرواية.

من التصور والاختلاط ينبع تقريبًا وعلى مضض قصة الحب والموت. قد لا يروق هذا الإخراج المسرحى طبقة المثقفين، لكن للذكرى: الولاية الروسية تتحول تدريجيًا إلى دولة محكمة شاعرية، إلى إمبراطورية الثلج الأبدى والرياح ، يُعرض من خلال شريحة ضخمة متأرجحة بسهولة، والتى تمتد إلى جميع أجزاء خشبة المسح. ولكن ذلك من أهم الأمور. عدد لا يحصى من الأشياء. كل العابرين المجتهدين على خشبة المسرح مرتبطة بذلك. يظهر "موجوتش" وزملاؤه فى جميع

أسواق السلع الرخيصة والمستعملة، من أجل إيجاد حقيقة لهذه الشبكة من الدوائر الصغيرة التى نشأت من الخيال والحقيقة فى الوقت نفسه، كما يصفها "سوكولوف Sokolow".

لا يوجد هنا أناس عاديون، فقط متسولون بالغناء وفقراء ومعوقين ذهنيًا. ليس هناك تدفق مستمر للحياة، فقط سعادة منبسطة، تتبع فترة طويلة من الاكتئاب.

يذكر الشكل الظاهر بـ "بيتر بروجهل Pieter Brueghel" وكذلك بـ "يان فان إيك Jan Van Eyk" وعمله المسرحى الفنى "زواج جومانى أرنفولفينى وجيرفانا سينامى.

،Die Hochzeit des Giovanni Arnolfini und der Giovana Cenami
إنهما يشكلان قطبين بين أعمال "موجوتس" المسرحية. فى كل ما يقع، لكن ليس هناك أثر من التراث الشعبى، ولكن روسيا فى نظر الرجل الذى لا ينفصل عن موطنة بالرغم من استعانته بالمسرح الغربى.

المخرج المسرحى "ميندواوجاس كارباوكيس Mindaugas Karbauskis" هو المخرج الوحيد من الجيل الجديد الذى يعكس نسبة قليلة من المعاصرة والشئ القديم (كذلك مثل التضاد الروسى والأوروبى) والذى لا يعلب دورًا حاسمًا.

وكارباوكيس" الذى تعلم فى قسم الإخراج على يد "بيوتر فومينكو Pjotr Fomenko"، بعد ذلك اكتشف مباشرة عن المدير الفنى لمسرح الفن الروسى MCHAT، "أولج تاباكوف Oleg Tabakow" أنه البطل حتى ذلك الوقت.

لم يزعجه دور إحدى الشخصيات الطقوسية البارزة فى الحياة الثقافية ولا تهمه الحياة الحديثة، لكن الحياة ذاتها والتى تتضمن أيضًا الموت.

ثلاثة من خمسة أعمال مسرحية أخراجها "كارياوكيس" للمسارح الرسمية (العمل المسرحى "العشاء الطويل لليلة عيد الميلاد Das Lange Weihnachtsmahl" للكاتب "تورنتون فيلدر Thornton Wilder"، والعمل المسرحى "مالك الأرض فى الزمن القديم Gutsbesitzer alter Zeit" للكاتب "نيكولاى جوجول Nikolai Gogol"، والعمل المسرحى "عندما كنت فى فراش الموت Als ich im Sterben Lag" للكاتب "وليام فاولكنر William Faulkner" هذه الأعمال المسرحية الثلاثة تشكل الثلاثى الحقيقى للموت.

يسير "كارياوكيس؛ فى هذه الثلاثية يتوجه إلى لهجات الموت. اللانهائية للأبطال المتوارثين فى العمل المسرحى "العشاء الطويل لليلة عيد الميلاد للكاتب "فيلدر" أصبحت للزوجين عديمى الإنجاب "بولشيريا إيفانونا" و "أفناس إيفانوفيتس" عند "جوجول".

فى هذا العمل المسرحي يظهر الموت مثل خادمة بسيطة تسقط من على الكرسى، بينما كانت تطعم الأطفال.

الخادمة فى العمل المسرحى مالك الأرض فى الزمن القديم يشير إلى قبور متشابهة، تتناثر ذرات الرماد لجثمان سيدتها.

هاويه الموت لا يمكن أن تخيف، لأنها لا تعي ملء الحياة. كلهم يتصرفون على عكس الوظيفة: عندما يجوع المرء، عليه أن يأكل؛ عندما يموت، فلابد أن يدفن.

تكمن مبادئ المسرح الليتوانى فى محاولة "كارياوكيس" فى توحيد مدرسة فومينكو مع التصور المسرحى الإيجابى القديم ومع التقاليد الناشئة فى المسرح الليتوانى إضافة إلى ذلك وبشكل غير متوقع يكون هذا التعايش، الذى يؤخذ بشكل جيد من الجمهور الروسى والنقاد.

فى الخارج لم يكن "كارياوكيس" معروفًا بدرجة كبيرة، على العكس من ذلك يُعد فى روسيا واحدًا من أشهر الوافدين الجدُد بالمسرح، واحدًا من ذوى الإصلاح على طريق مستقيم وبالتالى له التقدير الخاص.

من جميع أشكال فن الدراما الأوروبية المعاصرة، التى يمكن للمرء فعلها فى الوقت الحاضر، تُعد نمو غير مقيد للمسرح البصرى وربما كان الأكثر إثارة فى بؤرة الاهتمام.

الترتيبات الضوئية والبصرية تكون أيضًا حاملة لنفس المعنى كالكلمة المنطوقة. التفاعل مع القالب الأدبى (عندما يكون ذلك موجودًا بالفعل) يحصل على شخصية اختيارية. تنشأ الأعمال الإخراجية دائمًا وفى أغلب الأحيان فى أعمال البروفات.

فى روسيا، البلد ذات التقاليد العريقة، لم تستطع لفترة طويلة أن تزهر هذا الهجين للأعمال البصرية فى مجال منطقة الحدود بين المسرح والفن التشكيلى، وبين الرقص المعاصر والسيرك.

فقط عدد قليل من الفرق المسرحية قادت إلى ذلك، ومنها فرقة بطرسبورج (ACHE) والتى تُعد الأشهر بين الفرق.

مسرح المهندسين الروسى يتألف أساسًا من اثنين من الفنانين،هما: ماكسيم إسايف "Maxim Issajew" و "باول سمتشنكو Pawel Semtschenko"، اللذان يجسدان العمل المسرحى كمخرجين وممثلين وكتاب مسرح فى آن واحد. كلاهما عاش فى مدينة بطرسبورج لسنوات عديده وعمل فى روسيا وكذلك خارجها.

الأنصار الحقيقيون للمسرح هم الأشياء العادية للحياة اليومية والتى تحيط بحياتنا اليومية.

الطبيعة الكيماوية لهذا المسرح تتضمن جزءًا من الدافع وراء الساحر فاوست، الذى أصبح أيضًا الشخصية الرئيسية للإخراج المسرحى عند "إيسايف" و "سيمتشنكو" . ولكن بالنسبة لسائر الأعمال الإخراجية الأخرى، التى لا ترتبط بأى علاقة مع فاوست، لا يفعل حينئذ كل من "سيمتشنكو" و "إيساف" سوى تجسيد الأشباح، التى تبحث عن أسس فلسفية ومعرفة صوفية من الأدلة المعرفية العلمية لوضع الجناس من الحياة والموت.

لقد نجح المسرح الكيماوى، الذي يحول أداءاته المسرحية إلى أسرار، التى يجب على المرء فكها، لكن ذلك لا يمكن على الإطلاق رفعها.

فرقة ACHE المسرحية كانت ولمدة طويلة وربما الوحيدة للممثلين الروس فى مجال المسرح البصرى لكن فى السنوات الثلاث الأخيرة وتحت ضغط التقاليد

الروسية العتيقة كان سقوط هذا المسرح. فى الوقت الحالى لا يوجد مثل هذا المسرح، فقط فى بطرسبورج وأيضًا فى موسكو، فى مدرسة الفن الدرامى المشهور هناك.

لقد أسسها "ديمترى كريموف Dmitri Krymow" كان يرى لوقت قريب وعادة ما يقترن باسم "ابن المخرج الروسى الشهير "أنا تولى إفروس Anatoli Efros" واليوم ليس فى حاجة لمزيد من الإضافات بجانب اسمه. "كريموف" هو "كريموف".

ربما يُعد أحد أهم الظواهر فى المسرح الروسى فى السنوات الأخيرة.

يستطيع "كريموف" فى أعماله الإخراجية أن يبعث الحياة في كل شئ مصطنع، غير أن الناس يتصرفون مثل الدُمى. واقع هؤلاء الناس هو مجرد أشياء متفجرة مثل واقع الرسوم المتحركة.

شئ من هذا القبيل عمل "تاديوس كانتور Tadeusz Kantor" من ذاكرة فترة الطفولة، عند "كاريموف" نشأ ذلك من شوقه لثقافة العالم. هذه الثقافة فى حد ذاتها قطعت من خلال طريق الخيال، القريب الشبه من خيال الطفل. ليس هباء ما يسمعه المرء فى عنوان الإخراج المسرحى (السير فانتيس. دونكى شوت Sir Wantes. Donki Chot) تحريف طفولى للكلمات.

فى الإخراج المسرحى لـ "كاريموف" لمسرحية "العفريت. يُرى من أعلى" تُشاهد هذه الثقافة العالمية للأرض الآثمة مع عدد غير قليل من البشر المذنبين من منظور الطيور.

الجمهور الجالس بساحة المشاهدة، يشاهد العالم من خلال عيون "ليرمونتو Lermontow (إبن إثر الحُر)، والذي يتحرك بدون هدف فى الزمان والمكان.

هناك تغير مستمر فى قوس الصور: زهرة عباد الشمس، كما رسمها الفنان "فان جوخ Van Gogh"، المنظومة الشمسية تتحول إلى كرات شمسية، يبنى منها رجل من الجليد، وهذا بدوره يتحول إلى فتاة ، إلى أن يظهر الكلاسيكى الأديب الروسى "ليو تولستوى Lew Tolstoi"، والذى يأتى مباشرة من صورة "جاسنيا بوليانا Jasnaja Polijana"، والتى تتصل مباشرة بمحطة مترو أستابو.

هناك شخصية ضخمة الجسد سوداء اللون حزينة الوجه، تقوم بحرق أرواح الموتى، في الجزء الثانى من المسرحية ، "ميخائيل ليرمونتوف Michail Lermontow" بنفسه قد أحضر هذا البورتريه بقبعة عالية من الفراء ومزينة ببورقة قوقازية.

مثل العديد من الفنانين بالمسرح البصرى ينقل "كريموف" تعبيرات دنيوية إلى الفضاء الخارجى. فهو يعطى للمسرح بُعدًا ماديًا، الذى فقد إلى حدٍ كبير. فنه العاصف يعود إلى الزخم من القرن الماضى فى وضع مسرح الطليعة أمامنا فى قالب جديد.

دولة صربيا

التزود بأجنحة وخوذة على الرأس

الكاتب: "إيفان ميدنيتا Ivan Medenica(١)



مسرحية "البخيل Der Geizige
الكاتب: المسرحي: مارين دريزتس Marin Drzic
مسرح: بلجراد عام ٢٠٠٢
إخراج: "ياجوش ماركوفيش Jagos Markovic
الصورة من أرشيف مسرح الدراما اليوغسلافية

---

(١) "إيفان ميدنيتسا Ivan Medenica"، يعمل أستاذًا بكلية الفنون المسرحية بمدينة بلجراد ورئيسًا لقسم نظرية وتاريخ المسرح. أيضًا ناقدًا مسرحيًا وله العديد من المؤلفات والأبحاث المنشورة فى مجلات علمية محلية وأجنبية. حاليًا عضو بالرابطة الدولية لنقاد المسرح وعضو فى لجنة التحكم لمختلف مهرجانات المسرح المختلفة.

المسرح الصربي لا ينظر إليه على أنه مسرح ذو طابع خاص - الإخراج المسرحى يُعد نقطة الضعف فى حياة المسرح الصربى، ويكاد يكون بشكل حرفىّ أنه فى تناقص صارخ مع مؤلفى المسرح وبشكل خاص الكاتبة "بيليانا صربليانوفيس Biliana Srbljanovic"، ذات سمعة فنية عالية في الداخل والخارج.

أسباب حالة الإخراج التى يُرثى لها متنوعة ومعقدة فى الوقت نفسه، والخطاء فى ذلك هو فى المقام الأول يكمن فى التأهيل المحافظ، وعدم وجود علاقة للتدفق الجديد فى أعقاب العزلة الدولية المفروضة على البلاد فى فترة السيعينيات وكذلك وضع المخرج فى صناعة المسرح والضغوط المكيفة المرتبطة بذلك.

وفى غضون ذلك كان دخول جيل جديد من الشباب إلى حلبة المسرح، ليسو شبابًا من حيث السن فمعظمهم تحت سن الثلاثين - ولكن لا سيما فى أعمالهم الفنية من حيث المطالبة. يريد هؤلاء المخرجون أكثر من أن يحكوا قصة ما: إنهم يفكرون فى شكل درامى، فى إشكالية النموذج المتناول للمسرح التقليدى الواقعى، حول الاتجاهات الدولية الراهنة على السائرين.

كما أن هذا الجيل الشاب لا يربط الكثير من الأشياء - شخصيات فردية واعدة، تأمل فى الوصول إلى المعنى المفيد.

إذن هنا ينبغى أن يقدم هذا الجيل الناشئ من المخرجين، الذى يضع نواياه الفنية الجادة تحت الدليل ومعايشة المسرح بوصفه خبرة، حتى وإذا كانت إشكالياته صعبة للغاية أو على مقربة كبيرة من الفنون الأخرى.

يذكر هنا من مخرجي جيل الوسط الذين استطاعوا تحقيق مشروعات ذات أهمية فنية أو اجتماعية فى أثناء فترة التسعينيات الصعبة.

بالنسبة لبانوراما عمل المسرح الصربى المعاصر مازال من المبكر أن يكون أكثر بكثير من بورتريه فردى لهؤلاء المخرجين، الذين يتخطون حدود الاتجاهات الفكرية والأسلوبية الرسمية والسياسية والفنية.

"ياجو ماركوفيتش Jagos Markovis. (من مواليد ١٩٦٦)، هو بلاشك شخصية فريدة فى حياة المسرح الصربى المعاصر. بدأ حياته العملية فى أواخر فترة الثمانينات؛ كان وقتها فى عمر العشرين عامًا، وكان يلقب فى أثناء دراسته بالطفل المعجزة، والولد الشقى. ولكن غالبًا ما يتبع هذه البهجة الأولى حالة من الرفض، وهو اليوم المخرج الصربى صاحب المتناقضات المتطرفة، اللامبالاه بردود الأفعال ، على الرغم من أن عمله – من أجل استكمال المعارضة – لم يتغير فيه شئ يذكر على ما يزيد من عشرين عامًا. ومع ذلك ، كنا نريد تقديم مجموعة مختارة من الأعمال الإخراجية الهامة على خشبة المسرح الصربى فى الفترة من ١٩٩٥ حتى عام ٢٠٠٥ ، ما يقرب من نصف العروض المسرحية كانت من إخراج "ماركوفيتش"، من هذه الأعمال، العمل المسرحى "لوكرتسيا والمفجوع Lukrezia und der Vilfrass" من مؤلف مجهول من عصر النهضة؛ والعمل المسرحى "كاتى كابوراليسا Kate Kapuralica" للكاتب المسرحى "فلاهو ستوليتس Vlaho Stulic"، كاتب مسرحى من مدينة دوبر فنيك من القرن الثامن عشر؛ والعمل المسرحى "قصص عائيلة Familiengeschichten" للكاتبة "بيليانا صربيلا نوفيتس Biljana Srbljaovic"، والعمل المسرحى "النخيل Skup" للكاتب "مارين

درزفيتش Marin Drzic"، وهو أيضًا كاتب من مدينة دوبروفنيك من القرن السادس عشر.

بنظرة سريعة على أعماله الإخراجية الهامة نجدها تظهر خصائص الهيمنة لـ "ماركوفيتش" من كوميديا عصر النهضة مع موضوعاته النمطية، الحالات والقصص.

تفرده لا يكمن فى اختيار الأعمال المسرحية، ولكن فى التعامل مع كل منها: إعادة التركيز بشكل دائم ذات شكل بشع، صوت غريب، ظلام، ليس هناك أمل ، سُحب منها الحزن والأسى.

بدلاً من اللقاءات السعيدة، أخرج هذا المخرج مشاهد متأرجحة وانتصار الأحبة الشباب على المسنين الحالمين، لقد أخرج نصف العالم المشوه لمدن الولايات على الساحل مع شخصيات رائعة فى التراخى والفقر المادى والروحى لمحيط واحد.

لكن هذا التقييم لا ينبغى أن يضلل النتائج المتعجلة. "ماركويتس" لا يقدم نقدًا للعوامل الاجتماعية والأنثرولوجية، ليست نظرته فقط محملة بالسخرية، إن لديه فى الوقت نفسه تأثر فى المشاعر مع هذا العالم ويعامله بمشاعر رهيفة ، بعاطفة وشوق حنين.

صراع المشاعر المتضارية - ينتصر فى ذلك الشئ الإيجابى - يُذكر بأفلام فيلينى ، على سبيل المثال المزاج البشع فى مسرحية "أماركورد".

"الاستعارة المسرحية" الأقوى والمؤثرة لإعادة هذا البناء لصورة ريفية نجدها فى مسرحية "سكاب Skup" : يظهر المنظر المسرحى أرضية بحر جاف مع حفر فى القاع وبقايا سفينة غارقة. لقد تبخر الماء أو تراجع عن الجريان، يشكل البحر المتوسط بأنه لم يعد قائمًا.

بجانب شخصية متوسطة يركز عمل "ماركوفيتس" على موضوع ثانى: النساء. مرارًا وتكرارًا يفعل ذلك فى أعماله الإخراجية - على سبيل المثال فى العمل المسرحى "Hasanaginica". للكاتب الصربى المعاصر "ايوبومير سيموفيتس Ljubomir Simovic"، وصولاً للعمل المسرحى "السيدة الوزيرة Gospoda Ministarka"، والعمل المسرحى "الاستكبار Hochmutige" للكاتب الصربى الكلاسيكى "برانسلاف نوشيتش Branislav Nusic" - الفكرة الرئيسية من ذلك: الاضطهاد العاطفى والاجتماعى والجنس للمرأة فى عالم عدوانى مغلق فى محافظته على السلطة الذكورية.

فى الإخراج المسرحى للكوميديا الصربية الأكثر شعبية "السيدة الوزيرة" و"الاستكبار" يكمن الشوق البشع للبطلات فى الصدارة: روح عادية تحاول كسر الحواجز. الفجوة المحزنة بين الرغبة النبيلة والساذجة من أجل حياة أفضل. من ناحية ومن ناحية أخرى بيئة بدائية يربط الإخراج المسرحى دورة البحر الأبيض المتوسط موضوعيًا وأسلوبيًا (عبر العنصر البشع).

المعاملة الودية للبطلات تختلف عن التفسير العادى لهذا العمل المسرحى، الذى غالبًا ما يحتقر المرأة ومكانتها.

على النقيض (بالدرجة الأولى) من الإحباط الاجتماعى عن هؤلاء البطلات تدان الشخصيات النسائية بشكل مضاعف فى العمل المسرحى Hasanaginica و منزل برناردار ألبا Bernarda Albas Haus وإلكترا فى حالة الجنس فى الحب. علاوة على ذلك أيضًا كونها أمًا.

هنا ينبذ المخرج الأسلوب البشع والحزن أو الشئ الزائف، ويحاول أن يحضر القوة التدميرية للمشاعر الأنثوية المضطهدة بشكل خام مباشرة على خشبة المسرح.

يأخذ الممثلون السجلات المعنية للعمل ويعملون بوحشية، ولكن على النقيض من ذلك للمشاعر فى دورة البحر الأبيض المتوسط، والتى تدور بشكل غير مباشر، تؤثر المشاعر المباشرة فى دورة المرأة بشكل خاطئ ومبتذل فى كثير من الأحيان.

عرض المشاعر القوية لا ينبغى أن يكون فقط من نمط تمثيل مناسب، لكن أيضًا عن طريق اتخاذ تعليمات المخرج، من "استعارة مسرحية" مؤثرة.

بجانب الإثار العاطفية الشاعرية قد يكون من المرغوب فيه، أن الوعى الأولى أن يحاكى نسيج العمل المسرحى مثل "منزل برناردا ألبا".

تقصير شعر المرأة، النماذج ذات التقلبات العنيفة، الضرب المبرح، ضربات مع الجروح، الصدمات وقلب الطاولة، امرأة عارية الثديين، أجساد الرجال المحملة بالعرق، عناصر بالية مثل التراب والأحجار والنيران والماء ولبن الأم... مجرد

تخمين للأعداد، بأن تعليمات الإخراج عند "ماركوفيش" تسير أيضًا بخطورة للتضاد أو فى الاتجاه المعاكس: وأحيانًا تقدم بشكل منمق وكاذب.

إحساسه العميق للإيقاع والبناء الموسيقى يضع "ماركوفيس" التحميل والتباطؤ فى إخراجه المسرحى. حتى الوصول إلى إيقاعات محمومة، الرقصات تكون أساسية فى جوانب عديدة من عمله، فى الوقت الحاضر وتنتسب إلى العناصر الأسلوبية المهمة فى العمل.

المشاهد المسرحية الطويلة والطليعة، خلقت من هدف التكرار فضاء مسرحيًا خياليًا متكاملاً عضويًا.

بكل تأكيد يرتب "ماركوفيتس" كل شئ آخر فى هذا الكون، أيضًا النص الذى ينطلق منه. وهو دائمًا يستند على المصالح الموضوعية للمخرج . يعمل أيضًا على تقديم حساسيته ورؤيته للعالم - التى هى فى جوهرها قابلة للتغيير .

عندما ينجح فى الوصول، حينئذ يقدم نفسه بشكل قوى وموثوق به، "استعارة عالمية globala Metaphern" (كما فى مسرحية "كاتى كابوراليتا" و "Skup")، وحينئذ لاتنشأ الأعمال البارعة فقط داخل عمل هذا المخرج، ولكن للمسرح الصربى بوجه عام.

لكن عندما يعارض النص ذلك، وعندما يتدخل المخرج بشكل غير كاف، يكون الفشل متوقعًا. نادرًا ما يقدم "ماركوفيتس: على وجه التحديد لما له من التركيز على الموضوعات المهيمنة - شكلاً جديدًا ومفهومًا لتفسير النص. وتعنى هذه

الإشكالية القريبة أن هذا المخرج المسرحى يقدم دائمًا أفضل النتائج. عندما يتناول النص بشكل جذرى، وعندما يتناسب النص مع نواياه لبعض الأهداف، الحد من الحالات والعلاقات، عندما يتناول فقط فتور العمل والشخصيات، أنماط الديالوج والمونولجات.

من هذه القاعدة يعمل "ماركوفيتش" استثنائين، والتى تشمل أفضل أعماله الإخراجية. الافتتاح العالمى لدراما "قصص عائلية" للكاتبة الصربية "بيليانا صربليا نوفيتش (مسرح بلجراد عام ١٩٩٧)، وكان ذلك سببًا فى أن وجد طريقه إلى خشبة المسارح العالمية وبشكل خاص فى البلدان الناطقة بالألمانية لقى أصداء كبيرة أبقى "ياجوس ماركوفيتس" على النص الأصلى بالضبط وسحب أصل العمل الإخراجى من معناه وشكله.

وهذا لا يمكنه بداية من بناء هيكل خاص للعمل المسرحى، الذى يوسع فضاء العرض لاجتياح المشهد المسرحى: يلعب الأطفال دور العائلة ويكشفون من خلال ذلك حالة القمع والعنف فى المجتمع الصربى.

وبذلك ينشأ واحد من أهم الأعمال الإخراجية لـ "ماركوفيتس"، والذى يعد أيضًا واحدًا من أفضل الأعمال الإخراجية لأعمال الكاتب "صربليا نوفيش Srblianovic" بالمسرح الصربى.

الحالة الخاصة الثانية هى عرض العمل المسرحى "كابينة التليفون Die Telefonzelle"، فى هذا العرض كتب المخرج النص بروح عالم المسرح المتميز: حالة درامية غير محددة، تحتوى على كل ما يحتاجه التمثيل، مجموعة بشعة من

المخلوقات التى يتخيلها "ماركوفيتس" ، يقف ثعبان أمام كابينه التليفون. حالة مثل ما عند "بيكيت Becket"، يتكرر الوضع ثلاث مرات، فى حين ينتظر الكثير بدون معنى ولا يحدث شئ.

المحاولة اليائسة، مع مخلوق إنسانى آخر يتبادل الحدث، ولكن الحديث ينتهى بالفشل. بدلاً من مستند نص يتغير، فكر "ماركوفيتس" هنا فى نموذج وبالتالى يمكن وصفه أيضًا بالمؤلف المسرحى.

فى مطلع التسعينيات دخلت شخصية أخرى إلى مشاهد المسرح الصربى.على النقيض من "ماركوفيتس" Gorcin Stojanovic" (من مواليد ١٩٦٦) على نطاق ضيق من جمهور متخصص فى المسرح.

هذا التلقى ليس فقط فى تأسيس لغة المسرح الثقافى لما بعد الحداثة لـ "ستويانوفيتس"، لكن أيضًا فى موضوعاته السياسية الواضحة والتى يمكن أن توجد بصعوبة فى المجتمع الصربى الغافل فى عصر "ماركوفيتس". عمل هذا المخرج يوصف غالبًا بأنه ألمانى. بجانب القضايا السياسية ولغة المسرح المعاد صياغتها والواضحة بشكل ظاهر يحمل قبل كل شئ حُبه لمؤلفى المسرح فى البلدان الناطقة بالألمانية.

من أهم أعماله الإخراجية فى منتصف التسعينيات، كانت الأعمال المسرحية: "كفاحى Mein Kampf" للكاتب "جورج تابورى Georg Tabor" والعمل المسرحى "الأيام الأخيرة فى حياة البشرية Die Letzten Tage der Menschheit"، للكاتب "كارل كراوس Karl Kraus" والعمل المسرحى "هنكمان Hinkemann" للكاتب "إرنست تولر Ernst Toller".

إخراج العمل المسرحى "الأيام الأخيرة فى حياة البشرية" يأخذ قبل كل شئ بسبب التوافق السياسى وضعًا ذات أهمية خاصة. ينطبق الأمر على نظام الاستعراض الذى يعد من أشد الانتقادات للحكم القائم فى عهد "ميلوسيفيتس"، التى قدمها المسرح الصربى.

النص الذى كتبه "نيناد بروكيتش Nenad Prokic" عام ١٩٩٤ أثناء حرب البوسنة ، يربط "كراوس" المجموعات المتشددة بالسياق المحلى فى إدانته للحرب القائمة وتسليط الضوء على مسئولية الصرب فى ذلك.

بالإضافة إلى الإشارة إلى عمليات الإبادة الواضحة فى يوغسلافيا السابقة (مدن فاكوفا، فوتشا، سرينتسا وغيرها من المدن) يؤكد هذا الموقف فى عبارة قائمة تنبؤية: "لقد أصبح الصربى لا يطاق".

هذا المثال يدل على أن "بروكيتس" و"ستويانوفيتس" يبرزان النص خاصة من خلال التكيف والموازاة المباشرة للأحداث التى وقعت فى النمسا خلال الحرب العالمية الأولى والأحداث التى وقعت فى صربيا خلال حرب البلقان الأخيرة (من هذه الأمور مايبثه التلفزيون من تحليلات فى نشرات الأخبار).

أيضًا بعض قرارات الإخراج المسرحى المجازية توضح موقف المخرج المعارض للحرب.

المواطنون المحدودون والسلبيون المتعاونون مع العدو يقدمون كمجموعة من الأشكال الميكانيكية، الذين يدورون فى دائرة مثل عقارب الساعة كما يصورها "كراوس" عن الحرب كحفل كرنفال تراجيدى.

وهنا يُراقب العمل من ملاك الحرب (يظهر فى ثوب أبيض اللون، بأجنحة وغطاء للرأس به ثغرات)، يسترق الخُطى ويتسلق الجدران، يطير؛ فى النهاية يشمئز من تخاذل البشر، الذى يتجاوز معايير شره، يفرد أجنحته ثم يأخذ حقيبته ويرحل.

هنا يتقدم "كارل كراوس Karl Kraus" كراوي، وببرود "برشت" يدلى برأيه بشكل مباشر، ولكن فى مسار العمل يعمل كخادم لتقديم مشروب القهوة. يتوارى الساخر عن العيون ومُنكت "شكسبير"، الوحيد الذى يسمح له بأن ينطق الحقيقية.

لقد أخرج "ستويانوفيتس" للمسرح فى نهاية التسعينيات العمل المسرحى "هينكمان Hinkemann" للكاتب "تولر" والعمل المسرحى "السقوط Pad" للكاتب "صربيا نوفيتس"، بتكلفة بسيطة واستخدام لغة شعبية للمسرح.

الإخراج المسرحى لمسرحية "السقوط" مهم للغاية: يُقدم العمل المسرحى فى الإعداد الدرامى لـ "بيليانا صربيا نوفيتس" وكذلك فى العمل الإخراجى لـ "جورتشين ستويانوفيتس" قمة الالتزام النقدى.

إن العمل المسرحى - حكاية رمزية مفتوحة غير مخبأة عن صعود "ميلوسيفتش" وظهوره بمظهر الديكتاتور - كُتب العمل المسرحى على غرار روح مسرح "برشت"، مقارنة بإخراج العمل المسرحى "الصعود النافذ لـ "أرتو" Der Aufhaltsame Aufstieg des Artur"، وبنفس التقليد.

أدى إخراج هذا العمل المسرحى إلى ردود فعل قوية وسط العامة وبشكل مستفز (فى هذا العمل أدين ولأول مرة نظام "ميلوسيفتش" كمجرم حرب وبمساعدة من بعض رجال الدين الصرب الأرتودوكسى)؛ هناك بعض المفكرين الوطنيين قد غادروا قاعة العرض المسرحى فى بلجراد (سبتمبر عام ٢٠٠٠) قبل نهايته.

ولكن سرعان ما عبروا عن أسفهم، حيث إن حفل الافتتاح كان قبل نهاية حكم "ميلوسيفتش" بفترة وجيزة (قبل ٥ أكتوبر عام٢٠٠٠).

وهذا من قبيل المصادفة التى لاتصدق، قبل أو بعد العمل المسرحى "السقوط" لم يقع مرة أخرى فى المسرح الصربى.

على الرغم من أن بعض الأعمال الإخراجية الفنية والاجتماعية استفزازية - مثل الكلاسيكى بين الأعمال المسرحية الصربية فى القرن التاسع عشر، مثل العمل المسرحى "بتريوت" للكاتب "جوفان بوبوفيتش"، والذى فيه يتعامل مع القومية من منطلق المال - تكمن أهمية "ستويانوفيتش" على الأقل فى أوائل أعماله.

فى هذا الإخراج المسرحى تأخذ المخرجة "كنجاميتس Kinga Mezei" (من مواليد عام ١٩٧٦) من جميع النواحى مكانة خاصة. بدأت هذا المخرجة كممثلة بالمسرح، يعود أصلها إلى الأقلية الهنغارية، ولقد عملت تقريبًا على وجه الحصر بمسرح سيناز فى بلدتها (نوفى ساد).

المسرح الهنغارى بمقاطعة فيوفودينا (مقاطعة الأقلية الهنغارية بشمال صربيا)، وبشكل خاص من جانب "كنجاميتس" يتميز ليس فقط من خلال اللغة لكن أيضًا وقبل كل شئ من خلال الشعر المعاصر غير التقليدى ، والتى كانت فى التقليد للفنان العالمى هى من نفس الخلفية الثقافية – الجالية الهنغارية فى فيوفودينا – يأتى: مصمم الرقصات والمخرج "جوزيف ناجى Jozsef Nagy".

يتميز عمل "كنجاميتس" بسمات أخرى بين العديد من السمات عند اختيار النص، حيث إن هذه المخرجة لا تحضر أعمال درامية على خشبة المسرح، ولكن عملية تكييف من الروايات والقصائد.

نقطة الارتكاز فى فنها تكمن فى التحدى، فى أن تجد شكلاً مسرحيًا تحققه وتعده للعمل والذى يتناسب مع الرواية أو القصيدة. ومن ذلك تنمو القصيدة الغنائية وترفع فى أعمالها الإخراجية بشكل مثير.

وعلى الجانب الأخر يُعد شعر الإخراج من اختيار الموضوعات: يُعرض بشكل كبير عوالم انهزامية غير موضوعية للغاية من ذكريات الطفولة الفكاهية و "مناخ عقلى" مؤثر جدًا، والذى فيه يكمن كل حزن "فيوفودينا". وهذا يشير إلى قضايا اجتماعية معاصرة تفقد تمامها على الجانب الآخر.

وسيلة التعبير المسرحى هنا متنوعة وتُعد غير عادية بالنسبة للمسرح الصربى. لقد وجدت الأعمال الإخراجية المسرحية للمخرجة "كنجاميتس" فى الحركات المسرحية بأسلوب منمق للغاية وبشكل مجازى (يرجع الفضل إلى التعبير الجسدى للممثل الهنغارى)، وذلك بأن المرء يمكنه أن يُعزى فنه المسرحى

إلى المسرح "المادى" المفهوم بشكل حرفى. أيضًا يكون الفضاء المسرحى غير منظم؛ وعادة ما يجد الإخراج المسرحى لـ "ميتس" فى ناحية أخرى الحالة المسرح الكلاسيكية فى أماكن حميمة، وعلى مسافات صغيرة، لعدد بسيط من الجمهور)، وأيضًا تكون أعمال "الديكور" فى الحد الأدنى للغاية، وكذلك غرفة العرض مصممة لمهام متعددة ومجازية. بشكل رئيس يسير العالم المادى للمسرح فى صلة وثيقة مع الممثلين، حتى يمكن أن يحدث (كما فى إخراجها المسرحى "الاستئناس"، الذى لقى نجاحًا كبيرًا)، أن الناس والأشياء تختبر وتختار - والتى بدورها بدون جدال، عندما يكون المحيط أيضًا حُرًا وبارعًا بشكل كبير مع استخدام أصل فنها " مسرح "جوزيف ناجى".

فى الجيل الأحدث من المخرجين تميز "بوجان دورديف Bojan Dordew" (من مواليد ١٩٧٧) كمخرج مسرحى، الذى تولى أعمالاً راديكالية وأكثر انغلاقًا، وحتى وإن كان شابًا حديث العمل الإخراجى وعمله مازال صغيرًا أيضًا.

بالطبع إخراجه المسرحى "بدون اسم": "No Name : Snezana" للكاتب "روبرت فالسر Robert Walser" يظهر إلى جانب بعض الأعمال الإخراجية الأخرى دقة شاعرية وراديكالية هذا المخرج بدون قيود. واحدة من ركائزه الرئيسية ليست فقط مما يعرف بالتوجه ما بعد الدرامي، ولكن أيضًا من مشروعات مسرح الطلائع القديمة؛ وهنا يتعلق الأمر عنده بالهرم الكلى للخيال المسرحى، للوصول إلى مبدأ ضد التعبيرية.

الأداء المسرحى "بدون اسم" يبدأ، حتى فى وقت دخول الجمهور إلى الصالة. ستارة خشبة المسرح تظل طوال وقت العرض نصف مفتوحة، وعلى الفور تخلع Schneewittchen زى – ديزنى الرمزى، تلعب الممثلة دور الملكة وتغير الدور بدون أن يلاحظ أحد.

كل هذه الحلول تكشف الآليات المسرحية، وإشكاليات مبادئ المسرح التقليدية والتعبيرية (الخداع والإثارة والواقعية وغير ذلك).

فى بعض المغالطات اللغوية والتحدث يبرز وميض دلالات سياسية – "زوجة الأب الشريرة" تتحدث الكرواتية، الذى يمكن أن يعتبر انتقاداً لنعرات الصرب القومية –، لكن لم تظهر بعد نية المؤلف السياسية المطالبة. وفى هذا الصدد يكون العمل المسرحى "بدون اسم: مثل العديد من المشروعات لـ بوجان دورديف" فى المقام الأول ومن خلال العمل السلبى بالمعنى العقلانى ذاى الصلة بشكل المسرح:

يهاجم العمل المسرحى التقليدى الدرامى الذى يهيمن على مشاهد المسرح الصربى المحافظ.

أيضًا المخرج الثانى المهم من الجيل الأحدث وهو المخرج "ميلوس لوليتش Milis Lolic (من مواليد ١٩٧٩) ، يعمل وفقًا للشكل التقليدى للمسرح، ينأى بنفسه عن عمد عن المسرح الكلاسيكى الدرامى فى إخراج أعماله المسرحية، ولكن أقل راديكالية وتحديداً مثل "دورديف". ولكن على العكس من "دورديف" لا ينطلق "لوليتس" من موقع متماسك؛ فأسلوب ومظهر أداءاته المسرحية تتطور انطلاقًا من العمل نفسه.

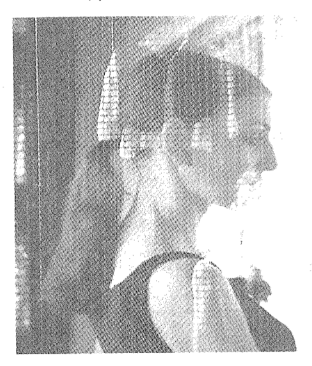
أيضًا عندما يتناول النص بشكل جذرى - على سبيل المثال فى العمل المسرحى "المؤامرة الكبيرة Velika Bela zavera" وكذلك العمل المسرحى "الجانب الآخر Druga Strana" للكاتب المقدرونى المعاصر "ديجان دوكوفيسكى Dejan Dukovski"، فهو لا يلبس للنص الهواجس الموضوعية والرسمية، فقضية أكثر من ذلك، العمل المباشر مع النص. إن لديه حرية اختيار العمل المسرحى، يأخذ دقة الموضوع بشكل وأبعاد مختلفة تمامًا:

فى الإخراج المسرحى "أشياء الرجال" للكاتب "فرانس خافير كرويتس Franz Xaver kroetz" يجمع ويربط كل الثلاث نسخ للنص الذى يقدمه كرويتس ويجعل من ذلك ما يشبه ميلودراما.

دولة سلوفاكيا

التسليه حتى الموت

الكاتب : يان شيمكو (1)Jan Simko



مسرحية: الكبائن
الكاتبة: لويزا بورجويس
إخراج: سلافكا
مسرح الظواهر عام ٢٠٠٦

Die Zellen
Louise Bourgeois
Slavka

---

(١) يان شيمكو Jan Simko مُعد دراما ومخرج مسرحي سكوفاكى، يُعد أيضًا من نقاد المسرح والمترجمين للأعمال الدرامية. وشيكو هو أحد مؤسسى مسرح M.U.T فى مدينة براغ. يعمل أيضًا مديرًا لمجلة المسرح Vina، ومعد للدراما باستوديو ١٢ بالمسرح المعاصر وبالإذاعة السلوفاكية فى مدينة براتسلافا.

عند تحليل المسرح السلوفاكى واتجاهات المخرجين فيما بعد عام ١٩٨٩ (مرحلة التحول) سنجد أن ذلك يعنى على وجه الخصوص عملية فصل المداخل المختلفة عن بعضها البعض، ولقد حاول المسرح أو لم يحاول عن طريق تلك المداخل إعادة تعريف مكانه ودوره فى المجتمع من جديد.

أثناء البحث عن معنى المسرح فى مرحلة التحول بعد عام ١٩٨٩ وجد بعض مبدعى المسرح اهتمامًا واستراتيجية جمالية مبتكرة، فالتغيرات فى أساليب العمل بالنسبة لهذه الخلفية تُعد ظاهرة ثانوية، وهى وظيفة البحث عن حالة اجتماعية جديدة. ولقد كانت هذه الحالة موجودة بالفعل قبل عام ١٩٨٩، فالأعمال الإخراجية الأكثر أهمية قد ظهرت بالمسارح التى كان وجودها مهددًا دومًا بالنسبة لكل عمل إخراجى جديد، فقد يتخذ إجراء على كونه تضمن محظورات العمل، لذلك عادة ما يطرح سؤالاً سواء كان من المخرجين أو الجمهور - حول معنى المسرح، وعلى النقيض من تلك المسارح التجريبية ومسارح الأستوديو والمسارح المكشوفة فى الهواء الطلق والجماعات الطلابية، كانت المسارح الكبيرة مثل المسرح القومى تقدم أعمالاً إخراجية دعائية إلى حدٍ كبير وذلك لصالح رقابة صارمة وسخية ممنوحة من قبل حزب ما.

بعد ذلك وفى بداية التسعينيات بشكل خاص ظهر علم جمال مسرحى جديد، وفى الوقت نفسه يمكن مراقبة حالة الركود والتراجع بالنسبة لأساليب المراقبة فى المسرح السلوفاكى.

إن رياح التغيرات الاجتماعية التى طرأت على المجتمع بعد عام ١٩٨٩ جلبت فى كل المجالات توقعات لإحداث أشياء جديدة. ولقد ظهرت هذه التوقعات على وجه الخصوص فى المسرح نتيجة لأسباب عديدة.

فسواء صناع المسرح أو هؤلاء الأشخاص الذين لا ينتمون إلى ثقافات رسمية أو الأشخاص المشهورين على الصعيد الوطنى، أصبح كل هؤلاء فى بؤرة الأحداث بعد مرحلة التحول، والحديث المباشر مع "جومبرشت Gumbrecht" فى الشارع وذلك "لإنتاج الحضور".

لقد دفنت مرحلة التحول بداخلها العديد من العناصر المسرحية الرمزية مثلما يُفعل فى جميع الثورات، فكانت تستخدم من ناحية لإتاحة طبقة واسعة من المواطنين غير المتحمسين لإثبات هويتهم ببعض التغييرات، ومن ناحية أخرى كانت العناصر المسرحية تلبى وظائف مقدسة، مثل وضع المواطنين الورود أمام حواجز كمائن الشرطة أثناء المظاهرات الطلابية، وأيضًا المصافحة الرمزية لـ "فاكلاف هافلس Vaclav Havels" لممثلى السلطة الشيوعية.

لقد أحضرت الحياة المسرحية للشوارع والميادين، التى صاحبت أشهر انقلاب، معها حدثًا جماعيًا جديدًا للغاية. وبحضورها الكامل وانفتاحها واللحظة التالية التى لا يمكن حسابها وشدة تأثيرها النهائى (إعادة الإعمار الاجتماعى من أجل نهاية سعيدة) لم يتمكن أى مسرح من مواصلة ذلك.

فى يناير من عام ١٩٩٠ حصلت المسارح على أول تأثير لهذا التحول والذى أصبح ملموسًا لديها. فلقد انخفضت اهتمامات الجمهور بشكل سريع للغاية وسيطر على غرف المشاهدين فضاء خالي تمامًا.

ومع ظهور الدور المسرحى بالشارع تخلق صناع المسرح من الحدود المسرحية وتدميرهم التصورات السائدة حتى ذلك الوقت من تخيلات المسرح، فالممثلين الذين كانوا يجسدون أدوارًا مسرحية حتي ذلك الوقت، وقفوا فجأة أمام جماعات من المعارضين وأصبحوا بذلك ضمن ممثلى التاريخ.

وفى أثناء معرفة المسرح للانحراف المزدوج آنذاك - جسَّد الممثل الدور المعنى وكذلك فى الوقت نفسه المواطن الذى يُعلق على الأحداث الاجتماعية الراهنة من خلال السيناريو - فيندمج دور الممثل ودور المواطن والشخصية معًا مع بعضهم البعض. وعلى مرأي من القائمين بالثورة أصبح الممثل قويًا وموثوقًا به بشكل مفاجئ، وبعد عودته إلى خشبة المسرح أصبح من المستحيل العودة إلى نموذج السرد والتقاليد المحافظة وإلى التمثيل النمطى.

لذلك وبسبب وقوع النموذج المقلد فى الجزء الفنى القيم من الإنتاج المسرحى آنذاك وبالنسبة لشكل شفرة المضمون النصى المميزة والتابعة لرموز عناصر المسرح الهامة. وفى ظل هذا الوضع الاجتماعى الجديد ظهرت أشكال جديدة للاتصال تعترض طريق شفرة مضمون النص، وكذلك أصبحت وسائل الاتصال بالمسارح فى شدة الاحتياج إلى الصحة والواقع، فالمطلوب "واقعية جديدة".

العمل الإخراجى بمثابة حصان طروادة

مع بداية التسعينيات بدء الجيل الذى كان يبلغ من العمر من العشرين حتى الثلاثين عامًا آنذاك فى تطوير شاعرية المسرح، فالتجارب التى حدثت آنذاك كانت ناجحة ومعبرة عن وقت نشأتها ولكن لم تترك أى أثر يذكر فى المسرح

السلوفاكى المعاصر، ويمكن البحث عن أسباب ذلك فى مذهب المحافظين الذى لا يمكن التغلب عليه والتابع لمؤسسات الدولة - كالمسرح القومى والمسرح المحلى ومسرح المدينة - والدعم المحدود الذى نشأ عنه.

الحالة السيئة للمسرح المستقل، سواء كان ذلك استياء أو عدم مقدرة المسئولين على تشكيل نظام مسرحى أكثر انفتاحًا ونفاذًا، وبالتالى هكذا على سبيل المثال توقيع عقود عمل غير محددة المدة، تضمن لمعظم الفنانين بالمسارح فى مواصلة عملهم، طالما لا توجد هناك خلافات مع الإدارة المعنية.

فالمعايير الفنية لا تشكل دورًا بالنسبة للسياسيين فى مجال الثقافة، ومن هذا المنطق يُبدى الجيل الذى يبلغ اليوم من العمر ستين عامًا، القليل من الاستعداد لتسليم الإدارة الفنية لجيل آخر وخلق مساحة لعمل دائم للمخرجين الشباب، وأدى ذلك بالتالى إلى ما يُعرف بـ "خسائر الأجيال".

فالجيل البالغ من العمر ما بين الأربعين والخمسين عامًا ، من الأجيال التى قد لا تمثل شيئًا بالنسبة للإخراج المسرحى. هناك فقط عدد قليل من المخرجين في المسرح السلوفاكى تتراوح أعمارهم ما بين الثلاثين والأربعين عامًا، وبما أن المخرجين الشباب لا يمكنهم العمل بشكل منتظم، نجد أن أعمالهم الفنية الطموحة تختفى من جدول العروض المسرحية بعد إعادة عرضها بضعة مرات، وبالتالى يصبحون مجبرين على العمل لحساب المسارح الصغيرة والمسارح الموسيقية، ومن ثم قد تراخى العديد من المخرجين الشباب عن الضغوط الخارجية، مثل "راستسلاف باليك Rastislav Ballek" أو "مارتن تشيشفاك

Martin Cicvak"، الذين ظهروا فى بداية حياتهم الفنية والمهنية فى فترة التسعينيات بأفكار تجديدية للانفتاح، فلقد قدم البعض منهم أعمالاً إخراجية فى الوقت الحاضر وعلى وجه الخصوص من أجل الجماهير العريضة، إنهم يمتلكون هدفًا ألا وهو "تسلية الجمهور حتى الموت"، واتخاذ موقف إيجابى اتجاه الوضع الاجتماعى والحالة الراهنة بوجه عام.فالاستقالة الشخصية لجيل الوسط تكمن قدوتها فى معلميها.

لم يتمكن أي من المخرجين الذين أخرجوا أعمالاً مسرحية تم فحصها من قبل الرقابة، والذين كانوا بمثابة المحرضين لمثل الحزب العليا فى فترة السبعينيات حتى الثمانينيات، من إيجاد وسائل للتعبير الفنى تعكس الموقف الاجتماعى الجديد فى فترة ما بعد عام ١٩٨٩.

تُعد قراءة ما بين السطور ميزة تميز أعمال المخرجين، أمثال "فلاديمير سترنيسكو vladimir Strnisko" و "لوبومير فياديشكا Lubomir Vajdicka" وآخرين. تعنى قراءة ما بين السطور العمل على إيجاد معنى مجازى فى النصوص وفى المواقف المسرحية، التى تعاتب استمالات الحكومات آنذاك على نحو ما، فلم يثبت عليها شئ من قبل الرقابة على المصنفات الفنية، ولذلك أصبحت ممنوعة.

لذلك يركز مخرجو المسرح فى البحث عن أشكال للإخراج المسرحى، والتى تتيح تشفير مضمون النص. ومن ثم ظهرت أشكال جديدة مما تُعرف "بحضور النص" والكباريه والكوميديا القائمة والمسرح المرئى، ولقد تم أيضًا تشفير المسرحيات الواقعية والمدنية، ففى الأعمال الإخراجية فى فترة السبعينيات

والثمانينيات ركز جمهور المسرح على قراءة ما بين السطور، بغض النظر عن أشكال تلك الأعمال، بل وركز أيضًا على فك رموز إشارات الوضع الاجتماعى، الراهن سواء كان هذا هو قصد المخرج أو ما يقصده الجمهور.

إن هؤلاء المخرجين الذين تمكنوا من إيجاد موضوع لهم، يستطيعون من خلاله مراقبة الواقع الاجتماعى المحيط من حولهم بعين الانتقاد فى ظل الحكومات الجماعية، قد خسروا هذا الوضع فى ظل المجتمع الديمقراطى المتعدد.

لقد لاحظ "فلاديمير سترنيسكو" فى بداية التسعينيات بأنه لم يعد هناك ما يمكن أن يُعمل من أجله بسبب عدم وجود العدو الجماعى ألا وهو رابطة المخرج والجمهور، فلقد نشأ شعور بالانتماء بالنسبة "للغرباء فى البلد الغريب"، فكما كان مفروضًا كان ذلك بمثابة مركب أساس للطريقة الجمالية لهؤلاء المخرجين الذين يعملون كى لا يحررون أنفسهم من ذلك، ويخاطبون جمهورهم كأشخاص أحرار فى قراراتهم بلا مسئولية من الحكومات الشمولية.

لقد تعد المقياس الكائنات الإنسانية وتعاملاتها دائمًا فى المشاعر الجماعية، فى موقف من العجز الجماعى تكون فيه تعاملات الأشخاص غير مؤثرة بشكل مبدئى على الأحداث الاجتماعية، أيضًا فى الأعمال القوية لهؤلاء المخرجين، مثل مسرحية "سارتر" "المجتمع المغلق Geschlossener Gesellschaft" على خشبة المسرح القومى السلوفاكى وبإخراج "فلاديمير سترنيسكو"، فلقد قرء بالتدابير اللازمة، لأنه ينقصهم المفاتيح إلى المجهول.

لقد اختفت أشكال مثل هذه التدابير من المجتمع تدريجيًا وحلَّت محلها أشكالاً أخرى لم تلق أى اهتمام فى المسرح.

"تشيخوف Tschechow" ضد الواقعية

لقد عمل العالم المسرحى وعالم بعلم الجمال "سفيتوزير سبروسانسكى Svetozar Sprusansky" (من مواليد عام ١٩٧١) كمعاون مخرج ثم مخرجًا فى الإذاعة السلوفاكية وذلك قبل أن يتولى عمله بمسرح أندريه باجرا بمدينة نيترا، فلقد أتيح له هناك مسبقًا أن يكون مسرح ومخرجين من أبناء جيله، فعمله كمدير فنى لمسرح أندريه باجرا استطاع أن يخلق نظامًا بلا مخرجين ثابتين، وعن طريقه عمل على إحضار مخرجين محليين وأجانب، أمثال "بدرناديك Bednarik" و "مورافيك Moravek" وغيرهم إلى المسرح، واستطاع هؤلاء بأشعارهم ومناهجهم المختلفة أن يكونوا فرقًا مسرحية سواء كان ممثلوها من الجيل القديم أو جيل الوسط أو جيل الشباب الذى لحق بهم على يد "سبورسانسكى".

لقد جمع "سبورسانسكى" الخبرات من أجل خلق مثل هذا النوع من المسارح، منذ أن كان معاونًا للمخرج بمهرجان المسرح الدولى بنترا، ففى ظل إدارته الفنية نشأ المسرح العامل بالدراما الحديثة والأعمال الإخراجية المبتكرة. إن مثل هذه المحاولة لم تتخذ ثانية فى عالم المسرح السلوفاكى ودخل مسرح أندريه باجر فى حالة من الركود بعد انتهاء إدارة "سبروسانسكى". فلقد ركز فى أعماله على إيقاع النص الدرامي وإنتاج المجازات المرئية، أما فى عمل الممثلين فقد سعى فى البحث عن حدود خبرات الممثلين الشخصية القويمة، وعن مواقف التمثيل الفنية.

فى العمل المسرحي "موف MOWE" للكاتب "تشيخوف" (عام ١٩٩٩) بحث عن حدود هوية الممثلين أو الفنانين بالتحديد وذلك من خلال مهنته. وكذلك فى الأعمال الأخرى عمل "سبروسانسكى" وفقًا لحاجة الفنان إلى الانفتاح فى نشاطه الخاص، فعلى سبيل المثال كما فى العمل المسرحى "وجه النار Feuergesicht" للكاتب "ماينبورج Mayenburg".

إنه لم يترك أيضًا المرجع الحقيقى في السنوات الأخيرة، فكان تركيزه على انعكاس دور الممثل فى المجتمع أكثر من البحث الشخصى عن معنى الإبداع.

لقد عمل "سبروسانسكى" أيضًا بمسرح "ألكسندر دوشنوفيك"، وهو مسرح للأقلية اللاروثنية فى سلوفاكيا، تناول فيه قضية زوال الإبداع الفنى، كما فى العمل المسرحى "العم فانجا Onkel Wanja" للكاتب "تشيخوف" (عام ٢٠٠٥) والعمل المسرحى "اللاجئ الليلى Nachtasyl" للكاتب "جوركى Gorki" (عام ٢٠٠٨).

فى هذا المسرح، الذى تأهل ممثلوه فى أوكرانيا وروسيا، استطاع أن يتخذ فاصلاً من هذه الصيغة المبالغ فيها وأن يعمل بلغة فسيولوجية فى العمل المسرحى.

إن مسرح "الكسندر دوشنوفيك Alexander Duchnovic" ، الذى يقع فى مدينة بريشوف Presov مدنية صغيرة فى شرق سلوفاكيا -، قد تميز فى أواخر الثمانينات بأعمال "بلاهوسلاف Blahoslav" الإخراجية وخصوصًا بالأعمال الدرامية للكاتب "فاسيل توروك Vasil Turok".

لقد عكس "بلاهوسلاف أولار" فى إخراجه المسرحى موقف الأقلية برؤي أخرى (وبجنسية أخرى) فى مجتمع متوافق فى الرأى ، فمثلاً فى العمل المسرحى "تناب أوسنسنونسن Tanap oder Sensnonsen" قاموا آنذاك بصراعات عنيفة مع الرقابة على المصنفات الفنية.

الصراع حول نظام التشغيل

لقد علق مخرج الأوبرا "مارتن بينديك Martin Bendik" على طموحات دور الأوبرا فى سلوفاكيا بشعار "يبقى التغيير بدون تغيير". فهذا القول المأثور عنه يتداول على الألسن دون الحاجة إلى المبالغة بالمسارح القومية أو الإقليمية بالبلاد. فأساس النظام المسرحى الذى ورثناه يُشكل ما يُسمى بشبكة المسارح الذى ظهر عام ١٩٤٨ بمرسوم من وزير الثقافة بجمهورية تشيكوسلوفاكيا السابقة "زيدنيك نيادلى zdenek Nejedly"، فهذا الرجل شيوعى مُقنع حدد موقفه من مُثل النهضة القومية.

فلقد دخل الوزارة بعد الحرب العالمية الثانية، ففى نهاية الحرب وضع النازيون جميع المسارح فى التشيك تحت قائمة الممنوعات، وبالتالى قد خلقوا أساسًا مثاليًا للحكومة الشيوعية لتولى إدارة المسارح فى الدولة، فقد استطاعوا إعادة افتتاح المسارح ببرنامج جديد وبنية تنظيمية جديدة بعد الحرب، وكان الوضع فى سلوفاكيا مشابها "لذلك أيضًا: فلقد تعاطف "يان بروداك Jan Borodac" مدير المسرح القومى السلوفاكى مع الفاشيين فى زمن الدولة السلوفاكية (١٩٣٩ - ١٩٤٥) وهو حزب الشعب السلوفاكى HSL آنذاك، وبعد انتهاء الحرب تولى

"أندريه باجر" إدارة مسارح سلوفاكيا، ثم عُين مديرًا للمسرح القومى السلوفاكى ، ومن ثم صمم شبكة المسارح السلوفاكية على أساس فكرة "نيدلى Nejedly" بأن يفترض أن المسرح استمر من عصر النهضة القومية على وجه الخصوص، فهو بمثابة اللحظات الأهم في التاريخ التشيكى والسلوفاكى، كما فُسر من قبل المؤرخين الشيوعيين، فكان من المقتضى أن يصبح المسرح وسيلة لتحريض الجماهير وأن تكون طريقة لـ "ستلانسلافيسكى" كى تصبح الواقعية الفسيولوجية أساسها الفنى، ولكن مميزات "نيدلى" لم تلبى بالكامل، فالمسارح لم تصبح وسيلة لتحريض الجماهير، بل ظل كما هو مكان يلتقى فيه صفوة المجتمع مع بعضهم البعض، فلقد رفضوا أو تجاهلوا المرجع المحلى من الرقابة من البداية.

إن سكان المدن السلوكافية متعددى الثقافات هم فى الأساس بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية من اليهود المشردين والأسرى وكذلك من الألمان والمجريين الرحالة الذين اشتد بهم الفقر.

أما المدن الباقية فلم تستطع أن تنشط نفسها ببعض الأداءات المسرحية الدعائية الجديدة أو بالمسرحيات السلوفاكية الكلاسيكية برثائها التاريخى، وذلك لأن السكان الجُدد بالمدن الذين ينتمون إلى طبقة العمل لم يكن لديهم الحماس للذهاب إلى المسارح ، علاوة على ذلك حمل جهاز التلفاز دور وسائل التحريض المهيمنة فى فترة الخمسينيات ومن ثم لم يعد المسرح يُراقب بشدة من قبل جهاز الرقابة على المصنفات الفنية، وبالتالى أصبح أكثر حرية فى التعبير، وفى هذه الفترة بدأت المسارح الصغيرة واستوديو المسرح فى فرض أنفسهم على الساحة الفنية، مما أدى إلى زيادة شعبيتها وسط الجمهور.

فلقد نشأت المسارح الصغيرة إما بشكل مباشر فى المسارح كمكان للتجريب المسرحى أو كنوع من الجمعيات التعاونية تهدف إلى تنظيم أنشطة مختلفة لقضاء وقت الفراغ، وينصب الجزء الأكبر من نشاطها حول مسرح الهواة ومسرح الطلبة وبالتالى لم تراقب تلك الأنشطة بحزم من قبل الرقابة على المصنفات الفنية، لأنها ترى أن تلك الأنشطة ليست ذات أهمية كبيرة، ولكن مع مرور الوقت كسبت تلك المسارح أهمية وأصبحت بمثابة جُزر حُرة، ثم الانتقال إلى أماكن يتطور فيها شاعرية العمل المسرحى بدلاً من الواقعية الاشتراكية بعد "ستانسلافسكى".

ملاحظة المسرح كنشاط لقضاء وقت الفراغ ، الذى يتطور من الحين إلى الآخر، قد انتشرت فى الوقت الحاضر بطريقة مثيرة خاصة ما يخطر بالذهن حول ما يعرف بـ "المسرح المتحجر" و "المسرح البديل"، فهى تستخدم لوصف المتناقضات، فما يُسمى "بالمتحجر" أو بالمسارح المرجعية الكبيرة هى تلك المسارح التى تطالب بأماكن ثابتة للأداء المسرحى ودعما ماليا من قبل الدولة بالإضافة إلى موظفين فنيين وتقنيين خرجي مدارس تابعة للدولة، فعلي عاتقهم تُعد حملة الثقافة الرسمية، لتربعهم مع المسرح القومى على قمة الحركة الثقافية الرسمية فى الدولة.

أما المسارح البديلة تُعد أماكن للإبداع الفنى الحقيقى البديهى الحُر. لقد طورت مسارح الاستوديو جماليات جديدة وخلقت مساحة لـ "الهواة" غير الموضوعيين تحت عين المراقبة الصارمة من قبل جهاز الحزب بسبب تعليمهم الفنى.

ولكن للأسف فقد ظل التقسيم فى المسارح إلى "رسمية" و "غير الرسمية" موجودًا حتى بعد عام ١٩٨٩، وعلى الفنانين الذين يعملون بالمسارح المرجعية الكبيرة إبراز ما يثبت تعلمهم فى معاهد الدولة الفنية، أما الآخرون فيقتصر وجودهم بالمسارح البديلة وبالتالى يمارسون نشاطهم كوسيلة لقضاء وقت الفراغ، ومن ثم لم يؤخذ ذلك على سبيل الجديد من قبل السياسين الثقافيين فقط، بل أيضًا من قبل النقاد والإعلاميين.

هذه النظرة إلى الماضي في تاريخ التطور المسرحى حتمية ولابد منها لوصف الوضع الراهن لشبكة المسارح السلوفاكية. فحركة الإصلاح بعد عام ١٩٩٢ لم تسير بشكل منطقى بما فيه الكفاية وليس لديها خطة واضحة فى المجال الفنى، فحتى الآن يتم تنظيم شبكة المسارح مركزيًا – ما يُعرف باللامركزية فقد أليقت على أكتاف الإدارة الذاتية المحلية في فترة التسعينيات وبدون مدراء جدد، بسبب عدم قدرتهم على وضع قواعد راسخة وكافية وكذلك أدوات تعريفية يعتمد عليها، فقد عمل المسئولون الجُدد بفطرة وبأشكال متعددة بداخلها المركزية وهى وزارة الثقافة، بإشارة المسارح التى تدار من قبلها خصوصًا المسرح القومى السلوفاكى.

نتيجة هذه المركزية المنظمة ذاتيًا تكمن فى استقطاب قوى بين ما يسمى بالمسارح "المتحجرة" الكبيرة (المسارح القومية، المحلية والمدنية، أى المسارح التى كانت جزءًا من شبكة مسارح "أندريه باجر") والمسارح الصغيرة ومسارح الاستوديو التى ظهرت بعد عام ١٩٨٩ (على سبيل المثال مسرح "ستوكا" الذى لم يعد له وجود، أو فرق مسرحية ، لا تملك أماكن محددة لتقديم أداءاتها المسرحية، على سبيل المثال مسرح الظاهر) أو مسارح الهواة التى ظهرت قبل عام ١٩٨٩ (مثل مسرح جونا).

ونتيجة لعدم وجود سياسة ثقافية واضحة وغياب الدعم المادى على جميع المستويات أو بمعنى آخر غياب الإطار القانونى للدعم يجعل نشاطها محدودًا وغير منتظم وتكون إمكانية تأثيرها فى الأحداث الاجتماعية ذات فاعلية محدودة.

مختبر بلاهوسلاف أولار Blahaslav Uhlar

لقد احتل مسرح ستوكا Stoka – الذى أسس عام ١٩٩١ من قبل المخرج "بلاهوسلاف أولار" (ولد فى عام ١٩٥١) – دورًا رئيسيًا فى نواح عدة فى فترة التسعينيات فى سلوفاكيا.

فلقد أقبل "أولار" بفن شاعرى جديد تمامًا وبشكل تنظيمى جديد من أجل هذا المسرح. لقد أنشأ مؤسسة جديدة ذات أهمية كبيرة، فبجانب اهتمامه الفنى بالأعمال الإخراجية التى يقدمها المسرح، عمل على إعداد وتقديم منظارات سياسية ثقافية، ليس فى سلوفاكيا فحسب، بل امتدت إلى دولة تشيخيا صاحبة الثقافة القريبة من سلوفاكيا.

لقد تمكن "أولار" فى هذا المسرح من إبداع أعمال إخراجية، نشأت على أساس تطور جماعى للمسرحيات، فإنه يمارس عمله دون الارتباط بنص أو بأى نماذج أخرى. فكان اهتمامه بنصب على تصريحات الممثلين وبجدية تعاملهم مع الواقع.

أيضا موضوعات الأعمال الإخراجية قد تطورت بشكل جماعي، فالأمر لا يتعلق بتحقيق مشروعات مزعومة.

لقد كان مسرحه بمثابة مختبر، يجهز فيه الأحداث التى تقدم، على خشبة المسرح والذى يتم التعرف فيه على العينات الأساسية من رسومات توضيحية أو وسائل نصية يمكن التعامل معها.

هكذا خلق "أولار" نوعا من المسرح الأوتوماتيكى، تُذكر تركيباته بالدادية Dadaaismus.[1]

يشكل اتجاهه فى العمل أعمالاً إخراجية بدون نص، تتابع مشاهد مختلفة، على سبيل المثال العمل المسرحى "الطريق القويم" (عام ١٩٩٢) ، "الطريق المسدود" (عام ١٩٩١)، "الوجوه" (عام ١٩٩٧).

تتوالى هذه التركيبات بصورة سريالية مبطنة فوق بعضها البعض، وذلك برفقة موسيقى الملحن والممثل "لوبرمير بورجر".

نجد أن هناك تسلسلا رمزيا رائعا من صور المكان ذا معنى اجتماعيا عميقا. ولقد شكلت الأعمال الإخراجية نقطة أساسية أخرى تنبثق من النصوص، والتى شكلت فى سياق الارتجال الجماعى - مثال العمل المسرحى "الانهيار Kollaps" (عام ١٩٩١)، و "دراما أحادية Monodrama" (عام ٢٠٠٠).

---

(١) الدادية Dadaismus اتجاه فنى نشأ بعد عام ١٩١٦، يبرمج فيه مذهب اللامعقول بشكل مطلق فى الفن. (المترجم)

جاءت النصوص والملاحظات من عالم الحياة اليومية ولكنها نقلت إلى خشبة المسرح بشكل مدنس.

عمل "أولار" مع فرقة الهواة المتحمسين، الذين بنوا أنفسهم من خلال سمات عالية أصيلة وتفوقوا فى أعمالهم من منطلق اتجاهات شخصية مختلفة.

العودة إلى الوراء

لقد كان عام ١٩٩١ أحد أهم لحظات اليأس بالمسارح المرجعية الكبيرة فى البحث عن وظيفة اجتماعية جديدة وأيضًا عن مساحة لجماليات جديدة، فلقد ظل المسرح القومى السلوفاكى الكبير لفترة طويلة يبحث عن إمكانية إعادة كسب اهتمام الجماهير، فالميزات الدرامية الخالصة أدت إلى افتقاد هذه المسارح لصلاحياتها وبالتالى أصبح من غير الضرورى موافقة الرقابة على خطة المسرح التمثيلية وفجأة وجدت نفسها فى فضاء خال تمامًا، وبدلاً من ظهور اتجاه جديد بالمسرح فقد قررت مجموعة من النقاد المسرحيين والإدارة الفنية بقيادة "لوبومير فايديشكا Lubomir Vajdicka" قبول إعادة عرض المسرحية الغنائية البولندية "الرسم على الزجاج Auf Glas Gemalt" للكاتب "إنست بريل Erbest Bryll" و "كاتارزينا جارتنروفا Katarzyna Gatnerova" ، الذى عُرضت أعماله لأول مرة بالمسرح القومى السلوفاكى عام ١٩٧٤ من قبل المخرج "كارول زاخر Karol Zachar"، يجسد نموذج هذه المسرحية الموسيقية أسطورة "الحرامى يانوشيك Raube Janosik" الرومانسية، والتى تنتمى إلى علم الأساطير السلوفاكية والبولندية أيضًا من فترة النهضة القومية.

"يانوشيك" كان بمثابة المحارب الوحيد طبقًا لشعار "روبن هود Robin Hood"، وجاء تفسير "تساخر" فى توافق جيد مع المثل العليا للإنسان الاشتراكي، الذى يُعد بطلاً من عامة الشعب لن يقبل بأى شئ آخر سوى نموذج اجتماعى يساوى بين الجميع، فالمشاهد هنا يستطيع أن يعرف نفسه بتفسير شئ معنوى غير ملموس مع بطل مثل Janosik بغض النظر عن السياق السياسى والاجتماعي.

وكما حدث قبل عام ١٩٨٩ كانت هذه الأعمال المسرحية أيضًا بعد عام ١٩٩١ أكثر العروض تمثيلاً فى جداول المسرح القومى السلوفاكي. ففى أثناء وجود جدال حاد فى برلين بشأن تسليم "كاستورف Castorf" والمسرح الشعبى وأيضًا فى مدن أخرى تابعة لجمهورية ألمانيا الديمقراطية السابقة (DDR) فى البحث عن حق جديد للحياة بالنسبة للمؤسسات المسرحية جعلت أهم المسارح السلوفاكية تسلك طريقها إلى الخلف وبالتالى سلكت باقى المسارح بالبلاد نفس الطريق، فأصبحت المسرحيات الحوارية والموسيقية تسيطر على جداول المسرحيات بجميع المسارح التابعة للدولة سابقًا والمدينة حاليًا.

مع بداية التسعينيات نشأت مساحة للممثلين الجُدد وأشعار جديدة في بعض المسارح المرجعية الكبيرة، فالمخرجين أمثال "راستيسلاف باليك Rastislav Ballek" (بمسرح الحجرة السلوفاكى بمدينة مارتن"، "سفيتوتسار سبروزانسكى Svetozar Sprusansky" (بمسرح "أندرية باجر" بمدينة نيترا) ، "إدوارد كولاتس Eduard Kulac" (بمسرح المدينة فى تسيلنا) أو "مارتن تشيشفاك Martin Cicvak" (بمسرح مدينة كوشيك)، قد ظهروا فى تلك الفترة أمام الجمهور بأعمال إخراجية ذى لوحات إرشادية.

فاكتشاف "باليك للمسرحيات النثرية المهمشة فى الكلاسيكية السلوفاكية (الكتابات النثرية القصيرة والكتابات عن الحياة للكاتب "فايانسكى S.H. Vajansky، الإخراج المسرحى غير الشفهى لأعمال الكاتب "فاموش Vamos" مثل الرواية الحديثة "نووى الإله Die Atome Gottes" وكذلك الأعمال الإخراجية اللاواقعية لـ تشيخوف، الأبحاث الفلسفية لـ "كودلاس Kudlac" (العمل المسرحى "إننى ذات إرادة كاملة Ich bin ganz Wille)، ومحاولات إيجاد مسرح ملحمى جديد (العمل المسرحى "عالم سوزان")، قُدمت بجانب الموضوعات الجديدة منهج خلاق يجعل من الممكن تحليل النص فى اتجاه جديد بمساعدة طريقة "ستانسلافيسكى" (Stanislawski - Methode).

كل هذه المحاولات الجريئة قد فشلت فى معظمها عند محدودية أسلوب التمثيل - معظم ممثلى المسارح المرجعية الكبيرة الجيدين من خريجى أكاديمية "براتسلاف" للفنون الموسيقية أو خريجى معهد الكونسرفاتوار التابع للدولة، حيث تدرس طريقة ستانسلافيسكى هناك حتى اليوم.

فالمسارح لم يكن لديها صبرًا أو شجاعة كافية بالنسبة لأعمال المخرجين الشباب وبالتالى لم يكن أمامهم إلا أحد أمرين، إما أن ينهوا التزامهم قبل فوات الأوان أو أن يتأقلموا مع أذواق غالبية الجمهور.

فالمسارح المرجعية الكبيرة لم تتمكن حتى بعد عشرين عامًا من التطور إلى أن تصبح مؤسسات قادرة على أن تجرى حوارًا مفتوحًا مع الجمهور أو تظهر استفزازًا اتجاه موقف ما أو طرح أسئلة جوهرية من وجهات نظر آمنة، فهذه المسارح مازالت تعتبر نفسها غير مستقلة ومحكومة من سلطة لا معقولة.

لقد كانت هناك فترة كان الجمهور يشعر فيها بأن المُثل العليا للنهضة القومية سخيفة وبلا أهمية وبالتالى لم يتبق لتلك المسارح سوى القليل. لذلك تتمسك هذه المسارح مثابرة بمهمتها المزعومة ولا ينطقون بأى شئ آخر سوى ببرنامجهم القديم وليس لديهم الاستعداد لتولى مكانة خطيرة وحقيقية بالمجتمع ولكن ما ينتظره الجمهور من المسارح بسبب خبرته الطويلة هو مواصلة تقديم العروض المسرحية.

المسرح باعتباره ملاحظة هامشية (رستسلاف باليك).

لقد انشغل "رستسلاف باليك" (من مواليد ١٩٧١) منذ بداية عمله بعرض مصير المثقفين السولفاك وانعكاساتهم على المجتمع، فقد ركز فى دراسته على أهم شخصيات الثقافة السلوفاكية فى القرن التاسع عشر.

إخراج العمل المسرحى "الرحيل من براتسلافا Abreise aus Bratislava" (عام ١٩٩٥)، وفقًا لنص الكاتب المسرحى "دونانى Dohnany"، يدور حول مجموعة دونت باللغة السلوفاكية عام ١٨٤٤ من قبل أحد المدونين المفصولين من مدرسة براتسلافا الثانوية.

واحتجاجًا على هذا الفصل قامت مجموعة طلابية بجولة سيرًا على الأقدام حتى مدينة ليفوشا مقر عمله الجديد.

يتناول "باليك" المُثل العليا للنهضة القومية عن طريق عرض مجموعة من المثقفين الشباب يصيغون أثناء رحلاتهم مثلاً ليس لديها المقدرة أو الاستعداد فى

أن تحقق ذاتها، وبالنسبة للمنظر المسرحى فقد اختار "باليك" حجرة تميزها أربعة عناصر أساسية فقط (سرير، طبق غسيل، مكتب، مكان فارغ) كى يمارس فيه الممثلون أدوارهم.

هذا أما فى أعماله الإخراجية الأولية فقد كان يتعامل دائمًا مع النصوص بحرية وكان يفضل المصادر القصصية عن الدرامية فى التجهيزات الداخلية. أيضًا يخرج أعمالاً، ذات اتجاه إبداعى آخر، تتساءل حول المعنى الأعلى للوجود وتجعل من الحاجة إلى القيم العليا ومن إعادة تقييم الركيزة الأساسية للاعتقاد المسيحى بشكل موضوعى، كما فى العمل المسرحى "نووى الإله" (عام ١٩٩٨).

لقد ترابطا هذان النهجان مع بعضهما البعض فى العمل المسرحى Tiso (بمسرح أرينا برانديسلافا، عام ٢٠٠٦)، الذى اتخذ من قراءات "باليك" وكتابات الرئيس الدينى الفاشى للدولة السلوفاكية وكتابات القس الكاثوليكى "جوزيف تيسو Jazef Tiso" كنقطة للانطلاق.

من الأعمال الإخراجية أيضًا مسرحية فردية من العصر الكلاسيكى تصحبها كورال، ومن المؤكد أنه لم يقدم للكورال ما يكفى من النصوص كى يمكنهم من التعليق على نصوص "تيسو"، ولكن قدم لهم فقط أغانى وإيماءات لتفسير الأحداث وبالتالى أصبح العمل فى المقام الأول دراما نفسية لشخص واحد ودراسة لشخص متعصب ومنعزل، يدفع آلاف الناس حياتهم ثمنًا لقراراته غير المدروسة، وبغض النظر عن قلة الاهتمام بالنقل الشكلى فقد نال هذا العمل المسرحى اهتمامًا كبيرًا لدى الجمهور ، بل وأثار جدلاً حول وجهات النظر المتضاربة حول "تيسو" فى المجتمع السلوفاكى.

وصف الصورة

لـقـد أبـدع كل من "إدوارد كـودلاس Eduard Kudlac" و "مـيـكـلـوس فـوجـاس Miklos Frgacs") (كلاهـمـا من مـواليـد ١٩٧٢) كـمـا أبـدع "بـاليك" علـى أسـاس النصـوص النثـريـة والفلسـفيـة المجردة من تراكيب الـصـور الـنـصـيـة. لـقـد اهـتم "كودلاس" فى البداية باستكشاف الحدود بالنسبة لإمكانيات العرض فى العالم ففى العمل المسـرحى "إننى ذو إرادة كاملة " (عام ١٩٩٦) أبدع "كودلاس فيه طبقًا لنص سابق من "لاديسلاف كليا" بالتعاون مع الكاتب المسرحى "مارتن كوبران" ومع الفنانة الرسامة "آنابيلا زيجوفا".

لقد اهتم "كودلاش" فى بداية حياتة المهنية أيضًا بأوضاع المكان وأوضاع العمل ومدى مقدرة الـنـاس وتفكيره فى نقل المكان أو بمعنى أدق العلاقة بين الحالة البدنية للإنسان وسيولة فكره، وعلى صعيد آخر فلقد قادت هذه المحاولات إلى التفكير فى حدود التصريح الشفوى عن إمكانية القدرة على القراءة بشكل جماعى. لـقـد أنشأ من خلال الـعـمـل المـشـتـرك مع مـصـمـم الـديـكـور "إيمـيل ديرليشاك" مسرحيات مسرح الحجرة وذلك بقاعات صغيرة وفارغة مع قليل من الأشياء الرمزية التى ظهرت أهميتها فى مسرحية للكاتب "هينر مولر" "وصف الصورة Bildbeschreibung" (على خشبة مسرح المنارة بمدينة تسيلينا، عام ١٩٩٩) وفى الفترة الأخيرة واصل عمله فى الإخراج بمسرح الحجرة ، حيث ألقى الـتـركـيـز عـلـى الـفـرد الـذى خيب المجـتـمـع آماله وعلى الـنـظـريـات الـفـلـسـفـيـة الاجتماعية.

لقد طرح "ميكلوس فورجاس" سؤالاً حول عدم قدرة المثقفين فى التأثير فى بيئتهم وأيضًا أسئلة حول اللغة والسلطة والدستور وتهميش الأفكار وكذلك عن المساعدات الفردية للوسائل اللغوية.

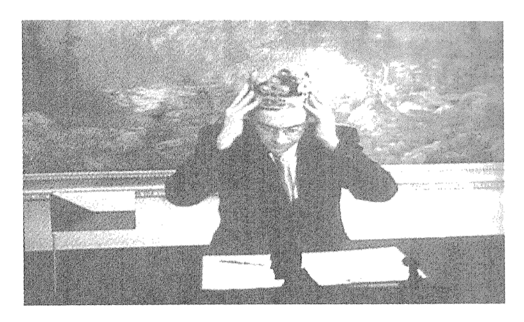
المسرح القومى فى مفهوم النمط القومى

كما هو الحال فى بعض البلدان الأوروبية من الصعب معرفة السمات الأساسية للعمل الإخراجى السلوفاكى الحالى. من جهة بسبب ارتباط "النمط القومى" أو البحث عنه فى ظل طموح النهضة القومية مع هؤلاء الذين أداروا المسرح أن يتحررمنهم فى فترة التسعينيات، ومن جهة أخرى بسبب إمكانية انفصال حر ومفاجئ مع اتجاهات من الخارج، فهى تعد قصيرة المدى بالنسبة لتوجيه التبعية واتخاذ أسلوب غريب أو موضوعات فى الإخراج، وهناك سبب ثالث يكمن فى أن الثقافات القومية فى فترة التسعينيات فى أوروبا قد فقدت أهميتها جميعًا، وفى ظل الخلفية فكان من الضرورى أن توحى كل الجهود حول ثقافة قومية جديدة طبقًا لقرار تأسيس الجمهورية السلوفاكية عام ١٩٩٢، ويبقى أن الأقوى تأثيرًا فى المناخ المسرحى السلوفاكى هو تأثير الممارسات الاجتماعية المحلية المحدودة، أما طريقة التصرف فتعد أكثر شكل استدلالى واجتماعى، فكما هو الحال فى دول أخرى فى وسط وشرق أوروبا التى يوجد بها مثل هذه القضايا يعد فيها تأثير الأشكال الأكثر استدلالية واجتماعية والتى لها علاقة بالثقافة والمجتمع أقوى من تأثيراللغة أوالتاريخ القومى.

جمهورية التشيك

الإقليمية والوطنية العالمية

الكاتبة: مارتينا تشيرنا Martina Cerna(١)



مسرحية: وطنى Meine Heimat
الكاتبة: إيفا كليستيلوفا Iva Klestilova
مسرح روكوكو بمدينة براغ عام ٢٠٠٦
إخراج : توماس سفوبودا Tomas Svoboda
وتوماس سيلينسكى Tomas Zielinski

---

(١) مارتينا تشيرنا Martina Cerna متخصصة فى علم المسرح التشيكى ومترجمة من اللغتين الألمانية والأسبانية للغة المحلية تترأس الرابطة المدنية للمسرح العابر، الذى يهتم بالحوار المسرحى الدولى، تعمل "تشيرنا" بوكالة ديليا للإعلام فى مجال المسرح والثقافة. بالإضافة إلى ذلك دارسة فى برنامج للدراسات العليا بجامعة كارل بمدينة براغ، حيث تهتم بالدراما المعاصرة بأمريكا للاتينية.

من حيث الكيانات السياسية والجغرافية والاجتماعية ترتبط الاتجاهات فى المسرح التشكيى فى السنوات الأخيرة بدون شك مع ثلاثة أحداث هامة:

وفاة المخرج الكبير المبدع بالمسرح التشيكى فى فترة التسعينيات "بيتر ليبل Petr Lebl"، مع انضمام جمهورية تشيخيا للاتحاد الأوروبى وتغيير الاتجاه الفنى للمسرح الوطني بمدينة براغ.

كان حضور المخرج "بيتر ليبل" بعد الحقبة المعتمة فى فترة السبعينيات والثمانينيات مهمًا لعملية "التطبيع" لوحى حقيقى.

إخراج الأعمال المسرحية الكلاسيكية والمعاصرة أحضر تنوعًا فى أشكال التعبير الفنى وحرية التفكير على خشبة المسرح التشيكى.

لقد جعل من مسرح براغ في منطقة جيلنده، حيث تولى إدارته الفنية، مرة أخرى مركزًا للمسرح التشيكى وربط ذلك بتقاليد تلك المنطقة، حيث قد شكلا فى فترة نهاية الخمسينيات الحركة الفنية التى نشطت فى الستينيات والسبعينيات ويشكل خاص فيما يتعلق بصناعة المسرح.

وبقدوم المخرج "بيتر ليبل" على الانتحار عام ١٩٩٩ كان ذلك بمثابة نهاية لحقبته.

بدأ تاريخ الألفية الثالثة فى المجتمع الغربى مع الأحداث التى جرت فى ١١ سبتمبر ٢٠٠١ وما صاحب ذلك من مؤثرات على القضايا المدنية العالمية.

بالنسبة لدولة التشيك تأتى هذه المشكلة مع عضوية التشيك فى الاتحاد الأوروبى عام ٢٠٠٤، مع الرأى القائل بأن النقاش ليس فقط حول إعادة تعريف "جوهر التشيكية" فى عصر الديمقراطية، ولكن أيضًا حول صياغة الموقف التشيكى فى أوروبا وما يرافق ذلك فى العالم. ويهتم هذا الخطاب أيضًا بالمسرح التشيكى. منذ "الثورة المخملية" قبل ثمانية عشر عامًا، والتى كبُر فى أحضانها الجيل الأول، الذى يحمل فى كيانه الاشتراكية وفكرها فى أوروبا الشرقية بل ولم يمارسها.

بعد سنوات مضطربة فى فترة التسعينيات فترة التمويل، النشوة الأولى لخيبة الأمل ولما يُسمى "المزاج العكر". وبالتالى يبحث المسرح التشيكى عن سُبل الدخول فى حوار مع جمهوره – مع جمهور غير متجانس، الذى يقف فى مواجهة الشيوعية إما بالشعور بالحنين أو بمشاعر الغضب وكذلك بهذا الماضى الغريب الذى لا يعرف شيئًا عما يفعله حياله.

منذ عام ١٩٨٩ يدور النقاش حول الدور الجديد لأهم مسرح فى التشيك، المسرح الوطنى. بعدعشر سنين من المحافظة والتى فيها قبل كل شئ عرضت أداءات للأعمال المسرحية التشيكية القديمة وتوليفات نصية للأدب التشيكى، جاء ذلك فقط لبعض الفضائح الظاهرة مثل إدراج المخرج والممثل المبتكر "بيتر ليبل" فى دار الأوبرا أو المخرج "فلاديمير مورافيك" الذى اهتم بالإنتاج والإخراج المسرحى غير التقليدى والاستفزاز بالمسرح الوطنى.

مع ديباجة النظام السياسى للمسرح يوضح المرء هذه المرة بأن المسرح الوطنى ليس فقط واحدًا من "رموز الهوية الوطنية"، ولكن أيضًا جزء لا يتجزأ من الأشكال الثقافية الأوروبية.

هناك يسوء الاعتقاد بأن هذا المسرح ينبغى أن يعرض قائمة الأعمال المسرحية والأوبرا الكلاسيكية التشيكية، وهذا بالتأكيد يجب أن يقدم أعمال ريادية فى مجال الأشكال الفنية والدراما المعاصرة.

تأتى الدراما القائمة لهذه الأماكن مع أداء بعض الأعمال المسرحية المعاصرة (تشيكية وأجنبية) وكذلك والتشكية المدفونة من فترة السبعينيات والثمانينات، كما فى حالة مشروع الفيلسوف والشاعر "إيجون بوندي Egon Bondy"، والموجود تحت عنوان "باوده Baude".

الدراما التشيكية المعاصرة هى الأكثر احتمالاً ورغبة فى الانخراط فى المشاكل الراهنة بالمجتمع والتعامل معها، ولكن فى هذا البلد يجرى تجاهلها فى أغلب الأحيان.

التوقع بأنه بعد عام ١٩٨٩ (وقت التغيير) كان من المفترض عرض الأعمال المسرحية التى سبق تدخل رقابة الدولة فيها، ولكن لم يتم الوفاء بذلك؛ وفى ظل الظروف الجديدة سقطت بعض الأعمال المسرحية ضد النظام بسرعة وعفا عليها الزمن.

علاوة على ذلك قد جاء فى السنوات الأولى بعد التغيير طفرة حقيقية لأشكال مسرحية جديدة، ومن خلفها بقيت الأعمال الدرامية.

فقط نحو نهاية فترة التسعينيات كان القيام ببذل جهد كبير لتعزيز الدراما التشيكية. يتعلق الأمر فى ذلك بما يعرف بـ "الموسم التشيكى" عام ١٩٩٩/٢٠٠٠ بمسرح استوديو تشينوهيرنى بمدينتى أوستى Usti ولابيم Labem.

لقد جاء فى إطارها ولأول مرة مشاكل المجتمع الحديث للمجتمع التشيكى المتغير فيما يتعلق بالنصوص المسرحية على خشبة المسرح:

على سبيل المثال ظاهرة "اتصال الحدود"، التى أدانت المهاجرين غير الشرعيين – وقت وجود الحدود آنذاك – إلى دول الاتحاد الأوروبى وقضايا إدمان المخدرات والشذوذ الجنسى والعنف وفقًا للنموذج البريطاني أو بيع الثقافة التشيكية فى ذلك الوقت، وقت الرأسمالية المبكرة وإعادة تفسير التاريخ قل أو كثر من جديد، على سبيل المثال فى مجال العلاقات التشيكية الألمانية، فى العمل المسرحى "غابة الخنازير البرية" للكاتب "لينكا هافليكوفا Lenka Havlikova".

بناءً على مبادرة استوديو تشينوهيرنى ارتبط فى الآونة الأخيرة مسرح براغ بمنطقة جيلنده بمشروع "ربيع تشيكوسلوفاكيا".

فى الأداءات المسرحية الأولية كان التركيز على الأعمال المسرحية الجديدة من التشيك وسلوفاكيا: من بين هذه الأعمال، العمل المسرحى "الفيضان Flut؛ للكاتب "أليس نيليس Alice Nellis" ، الذى يتعامل مع الفيضانات التى دمرت عام ٢٠٠٢

البلدة التاريخية وسط براغ، أو الظهور المسرحى الأول للكاتب المسرحى "يواخيم توبول Jachym Topol"، فى العمل المسرحى "رحلة إلى بوجولما reise nach Bugulma"، التى ترسم صورة مروعة عن العالم الغربى.

ليس من المستغرب أن تقدم فى هذا المشروع أيضًا أعمالاً مسرحية جديدة من سلوفاكيا.

فى المنافسة التشيكية الوحيدة لمنح جائزة "ألفريد – رادوك Alfred - Radok" السنوية عمل درامى جديد من الأعمال المشاركة لمؤلفين تشيكيين وسلوفاكيين، والذى يتضمن فى محتواه بعض التماسك التشيكى – السلوفاكى، بل والذى يستمر وجوده أيضًا على الرغم من فصل الدولتين عن بعضهما البعض ينتج عن ذلك تشبيهات موضوعية، على سبيل المثال فى العمل المسرحى د/جوستاف هوساك. سجناء الرئيسي، رئيس السجناء Dr. Gutav Husak. Der Gefangene der Prasidenten der Prasidenten, der Gefangenen

دراما ناجحة للكاتب السلوفاكى "فيليام كليماشيك Viliam Klimacek"، حول آخر رئيس تشيكوسلوفاكى اشتراكي، وقُدم هذا العمل عام ٢٠٠٣ على خشبة مسرح برسبورج أرينا وإخراج "مارتن تشيفاك Martin Cicvak".

على الرغم من الجهود المبذولة لإدخال الحوار الاجتماعى على خشبة المسرح يبقى الجمهور التشيكى متمسكًا بالمسرح الذى يقدم الشعر الإخراجى والتمثيلى.

فالشئ المفضل دائمًا للحياة المسرحية بمدينة براغ فى السنوات الأخيرة يكمن ذلك فى مسرح جيليندة فى المقدمة بفرقته المسرحية الممتازه والشعبية وأتى تقديم عروضها بشكل مازح وكوميدى.

فى جميع أنحاء الدولة يلقى المخرج "فلاديمير مورافيك Vladimir Moravek" تقديرًا وإعجابًا، الذى أصبحت دورات مسرحه العملاقة ذات شهرة واسعة، فهناك العمل المسرحى "تشيخوف عند التشيك" عام ٢٠٠٣، والعمل المسرحى "مائة عام للكوبرى" طبقًا لرواية "دستويفسكى" عام ٢٠٠٤/٢٠٠٥.

وبطبيعة الحال سوف يكون المسرح قابعًا هنا كذلك بموجات للموضة كما هو الحال فى بلدان أخرى، لكنه ينأى بنفسه بشكل عام عن العروض المباشرة التى تناقش المشاكل الراهنة والواضحة.

التوجه السياسى أو الموضوعى، كما نعرف ذلك من المسرح الألماني، والذى يتقبله الجمهور التشيكى منذ اثنى عشر عامًا فى مهرجان براغ للمسرح الناطق بالألمانية، يُعد بالنسبة للمسرح التشيكى مصدر إلهام، لكنه سيكون - أيضًا من ناحية الأسباب السياسية والتاريخية - غير موحد ويفضل الالتفاف حول الأشكال الأدبية للمناقشة بشكل مستمر.

في الحالات الاستثنائية ينكسر هذا الاتجاه. على سبيل المثال بفضل العروض الساخرة للسياسة التشيكية لمعدة الدراما والممثلة بالمسرح الوطنى "إيفا كليستيلوفا Iva Klestilova" ، والتى قدمت العمل المسرحى "وطنى Meine Haimat"؛ عمل ملموس من السياسة فى صغرها، الحدودية والفساد كان ظاهرًا فى المجتمع.

من النجاح الكبير الذى لقية العمل المسرحى من إخراج "توماس سفوبودا Tomas Svoboda" بمسرح ركوكو بمدينة براغ عام ٢٠٠٥، نشأت هناك فضيحة حقيقية.

مسرح كوكو هو أحد مسارح الدولة بمدينة براغ وبالتالى يخضع مباشرة لإدارة المدينة. تولت المدينة إدارته عام ٢٠٠٤، بعد أن أخرج المسرح أعمالاً مخزية (على سبيل المثال التأكيد على عمل إخراجى مضاد للسياسة الأمريكية ، وهو "أوراستيا Oresteia" من إخراج "توماس سفوبودا" و "توماس تسيلينسكى")، فكان لابد من وضع المسرح تحت الحراسة.

انحراف هذا المسرح تم تقويمه من خلال البرنامج السائد، ولكن أصبح النزاع حول مستقبل مسرح ركوكو، والذى تطور حول الطبيعة والثقافة فى براغ، مازال مستمرًا حتى اليوم.

على الرغم من أن النقاش الدائر حول إعادة الهيكلة الاقتصادية وشئون الموظفين ودعم الدولة للمسرح والمدرجة بالفعل منذ سنوات، يُعد ذلك نموذج لحالة عدم الاستقرار وعدم وضوح رؤية السياسة التشيكية ، فى عالم ينزلق فيه الاستقطاب اليمين واليسار.

يتبين من المشاكل المذكورة آنفًا إلى أى مدى وبشكل واضح كان تسيس المسرح التشيكى ، والذى يقود إلى حد رفض سوء الفهم ضمنيًا فى المسرح. ولهذا السبب أيضًا توجد دورة متابعة لأبرز المشروعات فى السنوات الأخيرة. شارك فى إنشائها مشاهير المخرجين والكُتاب والممثلين سواء من الجهات الرسمية أو

البديلة تحت إدارة الكاتب المسرحى والمخرج المثير للجدل "ميروسلاف بامبو شيك Miroslav Bambusek".

كمؤلف دراما أنجز "بامبو شيك" كل الصفات التى وصفها بها مؤلفو مابعد الاشتراكية التشيك النصوص. أيضًا وحدوا عنده عناصر غريبة وسخيفة، دوافع عُنف ورعب، علاقات إنسانية مشوهة، أجواء مروعة، انهيار للقيم، تفكك وتجزئة. لكن "بامبوشيك" لم يتنازل بأى حال من الأحوال عن حالة الصراع، عن القصة، إنه يحتاج لأكثر من ذلك من أجل عمله الفنى، ليس فقط كونه كاتبًا مسرحيًا.

فى مقابلة مع ميروسلاف بامبوشيك" فى شهر مارس عام ٢٠٠٥، بعد فترة وجيزة من حصوله على جائزة "الفريد - رادوك" للمرة الثانية ، قال: "لا يتعلق الأمر بالمسرح". فنجد أن خلقه الفنى ينعكس على ذلك، فالمسرح هو الوسيلة الرئيسية لمواقفه المتشددة للتعليق على المواطن المخصصة.

يتعامل "بامبوشيك" كشخص رومانسى معاصر، الذى يتوق إلى معارك كبيرة، محاربة التيتانوم ويأخذ موقفًا يسمح بانشقاق خصوصيات المنطقة الشمالية للبوهيميين، حيث وُلد هناك وأخذ بداية أنشطته الفنية هناك.

لقد درس "ميروسلاف بامبوشيك" بالمدرسة الصناعية العليا بمدينة موست وفى كلية علم الفلسفة - بمدينة براغ.

فى مدينة ليونى أسس "بامبوشيك" بالتعاون مع أخيه ومصمم المناظر المسرحية "توماس Tomas" عام ١٩٩٦ مجموعة المسرح "الحياة والفن".

فى نهاية التسعينيات تقابل "بامبوشيك" مع أعضاء مسرح استوديو تشينوهيرنى بمدينة أوستى نادلابيم، وبالتحديد فى ذلك الوقت عند قدوم مشروع "الموسم التشيكى"، والذى يشتمل على عرض وتحليل المشاكل الاجتماعية بمنطقة الشمال البوهيمى. وفى براغ أدرك بشكل واقعى وضع المسرح الوطنى عام ٢٠٠٢/٢٠٠٣ وكذلك بمسرح حيليندە أعد دائرة من الترجمات والقراءة المسرحية للدراما المعاصرة بمنطقة البلقان، وفى عام ٢٠٠٥/٢٠٠٦ تصور للمشروع الفنى الذى يتضمن إخراج الأعمال المسرحية "مواساة" على الطريق الترابى؛ و "المنطقة" و "معسكر التأديب".

على الرغم من هذا الحضور فى مسارح مدينة براغ دعت صحيفة أسبوعية بمدينة براغ طريق بامبوشيك سوديت، يغذية كتاب "ميروسلاف بامبوشيك" من الأهداف التاريخية والمحلية، ووثائق ذات نوع تاريخي، محددة الموضوعات فى كثير من الأحيان: منطقة قاتمة ليس بها شفقة ذات شكل عدائى، التى توجد فى منطقة شمال البوهيمى منذ طرد الألمان السوفيت والواضحة حتى اليوم.

سمات العلاقة المدمرة والمنسية منذ فترة طويلة بالوطن والتقاليد، ولكن أيضًا بسياسة التخطيط الشيوعى، التى شكلت مع الصناعة الثقيلة والتعدين وعلى هامش الثقافة، وكذلك الجانب الجمالى الصناعى والعمل الشاق كل ذلك جزء لا يتجزأ لعملية الخلق الفنى عند "ميروسلاف بامبوشيك".

أعماله الأدبية، التى بدأت عام ١٩٩٦ تتضمن أعمالاً درامية وترجمات وأعمال محققة وموسيقى دينية ونصوص أوبرا. بشكل موضوعى، فإنه يركز بشكل أساسى على مجالين اثنين: صراعات الحروب والصراعات العرقية. يتركون أنفسهم للتشكيل فى دورة "متابعة"، والتى فيها كان يهتم بالصياغة الدرامية للعمل المسرحى "بلاستيد Blasted" للكاتبة "ساره خان"، أو فى أعماله المسرحية السابقة، مثل العمل المسرحى.

"الأفريقى der Afrikaner" •عام ١٩٩٧)، والعمل المسرحى "هو جو Hugo" (عام ٢٠٠١) أو العمل المسرحى "هايكى Heiki" (عام ٢٠٠٢)، يحكى قصة عاهرة تشيكية بمدينة برلين، والتى ترمز إلى بيع الثقافة والحضارة التشيكية وتعقيد العلاقات التشيكية الألمانية.

مشروع المتابعة الذى تحقق عمليًا فى موسم ٢٠٠٤/٢٠٠٥ فى مسبك الألومنيوم بالمنطقة الصناعية بمدينة براغ، والذى جلب الكثير من الاهتمام. "بالنسبة لنا، فنحن الذين نشأنا فى ظل نظام شيوعى شمولى وتعلمنا من الكتب المدرسة التى تنادى بالاشتراكية، يوحي مصطلح المشاركة الاجتماعية فى الفن بشئ من الغربة".

لكن ذلك يعود مرة أخرى فى الوقت الذى فيه يتولى الجميع الخروج من الأزمة، من أجل الفن الالتزامى.لايبدو هناك أن ذلك بالمعني الحرفي يقصد به حركة ما، لكن المسألة فردية وتتعلق بمشروع محلى الهدف الأساسى من رباعية المسرح، التى طورها وأعدها بالكامل "بامبوشيك"، كتب بعض أجزاءها بنفسه

وأخرجها مع آخرين وأشاد بها الكثيرون، كان ذلك بمثابة الكشف عن الحدود التاريخية التشيكية!

نشأ العمل المسرحى "بورتا أبوستولوروم Porta Apistolorum" على أساسى تقرير أحد التحقيقات لوزارة الداخلية التشيكية، والذى لم ينشر أو يكشف النقاب عنه إلا قبل بضع سنوات، وكان يتعلق بمذبحة المواطنين الألمان بعد الحرب بمدينة زدتس وبوستولوبرتى.

يعمل "بامبوشيك" هنا على حدود الدراما الوثائقية، والتى كانت تحكيها عائلة ألمانية تعمل فى مجال التصنيع، قُتل ابنها ليلة الاحتفال بعيد الميلاد بأمر من الدولة.

أيضًا العمل المسرحى "مواساة الطريق الترابى" يتعلق الأمر بوثائق تاريخية، هذه المرة حول نقل الألمان بتاريخ ٣٠ مايو عام ١٩٤٥، وأعد نصوصها "رينالد جوتسRainald Goetz" و "مارتن هيديجر Martin Heidegger" وكان تحديد إطاره فى مؤتمر تاريخى ألمانى – تشيكى فى الوقت الحاضر.

وغير ذلك من الأعمال المسرحية التى ترتبط بأحداث الحرب. وتصف النصوص المظاهرة المثيرة للسلطة من النظام الشيوعى وفقًا للنموذج السوفيتى من عام ١٩٥٠ يتكون العمل من أربع صور: الضبط والتحقيق والمحاكمة وتنفيذ الحكم . إننا نقول بدون تحيز: لقد قامت الاشتراكية بعمليات قتل، ليس لأن ذلك خطأ من جانبه، ولكن شخصيته"، يقول المؤلف فى كراسة البرنامج. الجزء الأخير من الرباعية هو العمل المسرحى "المنطقة Die zone" لـ "ميروسلاف بامبوشيك"،

إنها تشبه بدراما تعبيرية "رحلة إلى نهاية العالم"، تتعرض لها الأجيال التى تلى كارثة نووية.

"ميروسلاف بامبوشيك" ينجز ويفند أفكاره فى شكل توفيقى منفتح. فى مسرحه يتذكر الأحداث الصغيرة التى تشكل فسيفساء تقليده وتراثه الثقافى. إنه يصارع التناقض فى تقرير المصير والاعتماد على الفرد والمجتمع، بل ويوفر توليفة لمنطقة شمال البوهيما والتى تصبح بيانا فلسفيا وشاعريا. وقبل كل شئ لقيم أخلاقية.

عمله المسرحى "المنطقة Die Zone" لا يمكن أن تعتبر أنها فقط بمثابة مركز تنسيق لمشروع المتابعة، ولكن أيضًا بوصفها تعبيرًا عن إعادة تصنيف الجمهورية التشيكية فى سباق أوروبى جديد. قد يتخيل المرء هنا أنها "نقطة الصفر" أو بداية التاريخ، إنه فضاء، يستهلك من خلال التاريخ "يحترق"، وفيه يخطئ الناجون فى ظل الماضى. إنه موضوع بالغ القدم، على الأقل بالنسبة للتشيك.

"بامبوشيك" يواصل التحقيق لمكان واضح ويرسم صورة قاتمة لأوروبا المعاصرة ودورها المركزى فى مفترق الطرق، وتأخذ على عاتقها حلقات التاريخ الأوروبى، إنها رؤية من التشيك "اغتصاب أوروبا ألف مرة"، كما أعرب عن ذلك الكاتب الدرامى الأرجنتينى "رافئيل شبرجلبور"، أو مكان حيث "لا يملك أحد الحق فى الذكريات!" إنه خطاؤكم... أوروبا الحُرة... أوروبا الموحدة... أوروبا تريد أن تكون هكذا، كما تعرف الأشكال فى عمل "بامبوشيك" المسرحى.

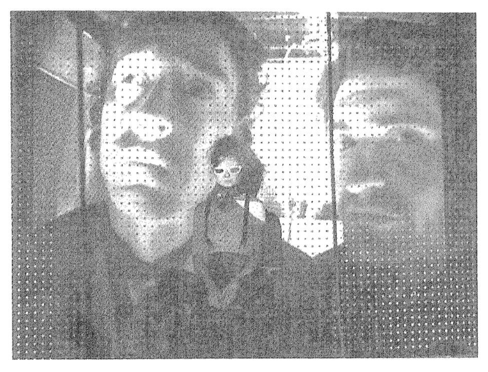
ومع ذلك يقدم الكاتب العزاء النهائى: على وجه التحديد فى هذه المرحلة يوجد بجانب التاريخ نصف المنسى مصدر للمياه كوعد باستمرار الحياة.

حيث تعلُم خبرة التاريخ، تعود الحياة مرارًا وتكرارًا، وينطبق الشئ نفسه على دولة التشيك، وسكانها ومسرحها: نفاذ نصفى للخارج والغرباء، المنطقة الجغرافية، سياسة وطنية وفنية من مختلف الجنسيات.

دولة أوكرانيا

عوالم متناظرة

لكاتبة، ماريسيا نيكتجوك (1)Marysia Nikitjuk



مسرحية: اختلال فقرات العمود الفقرى Bandsceibenvorfall
المؤلف : انجريد لاوزوند Ingrid Lausund
مسرح مدينة كييف عام ٢٠٠٨
إخراج: فيلاد ترويزكى Wlad Trojizkyj

---

(١) ماريسيا نيكتجوك Marysia Niktjuk صحفية أوكرانية وناقدة مسرح. تكتب حول المسرح في مجلات وصحف عديدة، هذا بالإضافة لتأسيسها لدورية المسرح الأوكرانى وتتولى رئاسة تحريرها.

يقع المسرح الأوكرانى الحالى مثلة مثل الثقافة الأوكرانية كلها فى دائرة الأزمات. فهناك ٩٥٪ من دور العرض المسرحية مسارح مرجعية تابعة للدولة وبالتالى تتعلق بسياسة الدولة بشكل مباشر. ومن ناحية أخرى نجد أن الدولة تمر بحالة من الاضطراب والفوضي بشكل مستمر مما يجعل هذا التهاون السياسى الجنائى يقود قوى الدولة السياسية إلى حالة من التأرجح مرة هنا ومرة هناك.

ونظرًا لهذه الصراعات المجزأة لم يعد هناك أحد يلقى اهتماما للسياسة الثقافية القومية، وأصبحت وزارة الثقافة تتواجد بصورة شكلية فقط وكذلك لم تلق البلديات أى اهتمام تجاه الفن ومن هنا ظلت المسارح على النمط نفسه السوفيتى القديم ولم يجرؤ أحدعلى إحداث تغيير فى ذلك الوضع القائم.

ولقد ظلت المسارح تتلقى إعانات مالية، محصلة من إعلانات مثيرة للسخرية. فنجد مثلاً أن مسارح مدينة كييف قد حصلت على إعانات مالية فى عام ٢٠٠٧، وصل قدرها إلى ٥٠ مليون جريفنا أوكرانى (حوالى ٦,٤ مليون يورو)، وفى ميزانية الدولة لعام ٢٠٠٨ حُدد مبلغ ٨٠ مليون جريفنا (١٠ مليون يورو) من أجل دعم هذه المسارح.

تعمل المسارح الأوكرانية مثلها مثل هيئات البلدية، فلديهم نقابة ويسعى مديرو المسارح والمفتشون للحصول على وظائف دائمة فى تلك المسارح، ونجد أيضًا أن من الصعب تبديل أعضاء الفرق المسرحية والممثلين، حتى كبار السن منهم لا يمكن تبديلهم بأعضاء آخرين من الشباب.

ومن المؤسف جداً في ظل تلك الأوضاع ليس بالإمكان أن تنشأ أى من الفرق المسرحية، لأن الضرائب وارتفاع أسعار إيجارات أماكن للعروض المسرحية قد قضت على هذه الفكرة فى مهدها.

وفى ظل الحالة القانونية الراهنة يعد التمويل من قبل الداعمين غير حيوى بما فيه الكفاية، هذا بالإضافة إلى أن الوعى الاجتماعى أيضًا غير قادر على تحسين تلك الأوضاع.

وفى أصعب الأحوال نُقر هنا بأن المسارح ينقصها مدراء قادرين على قيادة تلك المسارح، وكذلك مصممى ديكور المسرح أو المنظر المسرحى وأيضًا مخرجين ذوى كفاءة عالية فى الإخراج المسرحى. فمعظم هؤلاء الذين يريدون أن يحصلوا على تدريب أو دراسة فى واحدة من تلك المجالات يتجهون إلى مجالات أكثر احتمالاً فى التوظيف فيتجه المدراء إلى مجالات السياحة والمخرجين إلى التليفزيون. فلقد أصبح المسرح فى أوكرانيا مهمشًا وغير جدير بالاهتمام، فدراسة الفنون المسرحية وعلم الإخراج توجد دائمًا على الجانب الآخر من الواقع الحالى، نظرًا لأن الغالبية العظمى من أعضاء هيئة التدريس أضحوا من أصحاب المعاشات دون خلف لهم.

أما ثقافة التلفاز الجماهيرية فى جميع أنحاء البلاد فنجدها تنتشر فى أوكرانيا عن طريق قنوات التلفاز الفضائية بشكل كثيف، التى تقدم فى الغالب الفن والسينما الأجنبية، بل وتشاهد العروض المسرحية أيضًا عن طريق شبكة الإنترنت، وكذلك هناك أيضًا شريحة كبيرة من الأوكرانيين يهتمون بقراءة الأدب الأجنبي.

ولهذا ومنذ وقت طويل نجد أن المسرح قد فقد وظيفته كوسيط للتعليم، فهو لا يمثل رؤية أو أولوية للمواطن الأوكرانى سواء كان ذلك من جهة المثقفين أوالناحية الفلسفية أو الجمالية. وأصبح المسرح لا يشكل سلطة فكرية ناهضة، بل ملاذا أخيرًا للتفكير الذى عفا عليه الزمن. فهنا تعرض المسرحيات التى عُرضت من قبل آلاف المرات وأصبح المتنفس يكمن فى جماليات فترة الثمانينيات.

فالمسرح الأوكرانى قد عزل نفسه طواعية وبإرادته، فلا تعتنى دور العرض المسرحية بالتبادل الثقافى مع الدول الخارجية، وإنما تتنافس مع بعضها البعض أو بأماكن التمثيل الداخلية السيئة وكل ذلك أدى خلال العشرين عامًا الماضية إلى حالة من الركود وانخفاض فى عدد الجمهور، وأصبح المسرح إما خادمًا لما هو حديث أو يسعى فى البحث عن الروحانية التقليدية، ومن ثم لا يمكن التحدث عن المسرح الحديث كأنه حالة من التدفق. فالمسرح فى الوقت الحالى لم ينل شيئًا من جانب الدولة سواء كان دعمًا أو إثارة والنظام المسرحى الذى يبدو كمخلوقات الدولة لا يوفر آليات التحفيز من أجل نشأة مسرح حديث.

فى الواقع إن أى نصوص مسرحية تكتب فى أوكرانيا، والتى تُعرض بعد تجميعها "بالدراما الجديدة"، فهذا النوع من النصوص التقنية، وساد العرف على الالتزام بالصمت أمام الحقيقة الواقعية بعدم وجود مخرجين شباب.

فهناك فقط ثلاثة من المخرجين الشباب تقل أعمارهم عن سن الثلاثين ممثلين فى نقابة المخرجين وإن كان من المبكر الحديث عن تقدير أدائهم.

هؤلاء المخرجين هم : "ماكسيم هولينكو Maxym Holenko" و "أندريه بولوس Andruj Bulous" من مدينة كيف و "أهور لادينكو Ihor Ladenko" من مدينة خاركوف.

إن الأمر لا يقتصر على أن المسارح الأوكرانية التى قد نأت بنفسها عن التطور، وأمتعت جمهورها المهمش فقط من زاوية مثيرة للسخرية. وفى كل الأحوال فإن الجمهور الأوكرانى يُعد اتحادا مميزا من الرجعيين، لأن المسرح قد وقع فى فراغ زمنى، فكل مسرح يعيش فى أبعاده الزمنية الخاصة به، على سبيل المثال فى المسرح الخاص Dachtheater بمدينة كييف لـ "فالدترويسكى Wald Trojizkyi"، يستطيع المرء هناك أن يتخذ شكل وموضوعات المسرحية الراهنة فى الاعتبار، أما فى المسارح القومية الكبيرة مثل مسرح "إيفان فرانكو" يتخذ شكل وموضوع المسرحيات الماضية.

فى الخمس سنوات الماضية نشأت أيضًا المعاصرة للمسرح على الضفة اليسرى من نهر دينبر (مدينة كييف) وكأنها قد سقطت فى غيبوبة مؤقتة.

الدراما الحديثة وتكنولوجيا المسرح

يتحدد مسار المسرح بالطبع عن طريق التمويل والتبعية والاستقلالية وعن طريق النصوص الأدبية التى تخدمه كنموذج للعمل.

فالدولة لا تشغل نفسها بشراء حقوق الترجمة وشراء الأعمال الإخراجية للمسرحيات الحديثة وبالتالى لم يلاحظ القراء الأوكرانييون أو دور النشر بقرب

انطلاق الدراما الحديثة من النثر، وأنها تتواجد بشكل مستقل بالنسبة للأعمال الإخراجية ومن ثم لم يتم التحقيق فى ذلك.

فالمسارح لا تريد المجازفة بالخطر على وضعها الخاص، وتستخدم التراجم الروسية والمسرحيات التى تمثل من قبل ممثلي الدراما الحديثة لا يتم استخدامهم إلا بشكل نادر للغاية، فمن عشرات المسرحيات الألمانية الجيدة التى يقدمها معهد جوته هناك، تم إخراج أربع مسرحيات فقط بمسارح مدينة كييف، هذه الأعمال المسرحية هى: "النرويج اليوم Norway Today" للكاتب "إيجور باورسيم Igor Bauersima" تحت عنوان "چوليت وروميو كوم Julia@romeo.com" على خشبة مسرح ليزا أوكرانيا للدراما الروسية، وكان ذلك فى عام ٢٠٠٤. أيضًا مسرحية "الإثارة الجنسية للوالدين Sexuellen Neurosen unseren Eltern" للكاتب "لوكاس بيرفوس Lukas Barfuss" لمسرح السطح عام ٢٠٠٨.

ومسرحية "اختلال فقرات العمود الفقرى Bandschibenvorfall" للكاتبة "إنجريد لاوزوند Ingrid Lausund" بمسرح السطح، عام ٢٠٠٨. ومسرحية " امراة من الماضى die Frau von Fruher" للكاتب "رولاند شيملبفنج Roland Schimelpfennig" بالمسرح الحر، عام ٢٠٠٧.

منذ بداية التسعينيات توجد الدراما الحديثة بكتابة حديثة، بمسرح -in- The Face - Theatre فى بريطانيا، مع الدراما الحديثة فى ألمانيا وكذلك فى روسيا، التى ظهرت بالبلاد بعد عشر سنوات من التأخير وبمساعدة المركز الثقافى

البريطانى British Council المشارك فى النشاط المسرحى على مستوى العالم، ولكنه لايبدو جذابًا بالنسبة للمسرح الأوكرانى نتيجة لأسباب عديدة منها مساهمة المسرح المالية فى رواتب المؤلفين حتى عمر السبعين أو بعد وفاته حتى يصل إلى السبعين، عندما تُخرج عملاً مسرحيًا. الجمهور، الذى اعتاد على المؤلفين "تشيخوف" و "جوجل" و "كوبرنيكو" منذ سنوات الدراسة قد تفاعل بفزع مع النصوص الأدبية المجهولة بالنسبة له.

أيضًا قد نفر المشاهد الأوكرانى من علم الجمال الهادئ غالبًا للدراما الحديثة والتمثيل الدرامى المؤثر، وذلك بسبب طبيعة المجتمع الأوكرانى فى صراعه باستمرار من أجل البقاء . فلقد عملت تلك النصوص تحت شعار "انزل إلى الشارع وشاهده"، فهذا التعدى الذى حدث فى الحياة اليومية يكفى الجمهور الأوكرانى بشكل تام، وبالتالى اتجه مؤلفو المسرحيات الحديثة والمسرحيات بطريقة برادواى Broadway إلى إخراج المسرحيات التى تتطلب مبالغ مالية قابلة للدفع.

فهناك فى أوكرانيا مؤلفون معروفون لكتابة الأعمال المسرحية ومعينون من قبل الدولة مثل "ألكسندر إرفانيس Glezander Irwanez" وكذلك النصوص النثرية يكتبها للمسرح "حورى أندروخفيتس Juri Anduchowytsch"، مثل مسرحية "قيادة موسكو"، التى أخرجت بمسرح الشباب بمدينة كييف.

إن من سمات المسرح المعاصر هو دخول عنصر التكنولوجيا الإعلامية فى عالم المسرح. فأول من استخدم الفيلم الإعلامى بالمسرح الأوكرانى هو المخرج

الأسطورة "ليس كورباس Les Kurbas" عام ١٩٢٣ ، والذى أخرج فيلمًا قصيرًا عن أعمال "جيمى هيجنس Jimmy Higgins" وبالتالى استطاع أن يخلق لنفسه عالمًا مسرحيًا يكمل بعضه البعض.

وحاليًا فقد شرعت المسارح فى مدينة كييف والمدن الكبري الأخرى فى استخدام الشرائح والفيديو من أجل تحليل وإعادة صياغة وإيجاز الأحداث المسرحية والديكور وتوسيع الحيز المسرحى والمسافات الزمنية للعروض، فأكبر خمسة مسارح بالمدينة على الأقل واحدة أو اثنتين من تلك العروض فى مخزونهم الاحتياطى، ولكن هذا التطور مازال فى بدايته ولم يصل إلى درجته المعتادة فى الحيز المسرحى والإعلامى وترجع أسباب ذلك إلى أن معظم مخرجى المسرح لا يتبعون نهجًا جديدًا فى ذلك وأيضًا لعدم جاهزية المسرح لذلك.

فهناك مثاليون وحيدون فى تكوين المسرح إعلاميًا، وهما العمل المسرحى "امرأة من الماضى" و "اختلال فقرات العمود الفقرى".

فلقد عرضت مسرحية "امرأة من الماضى" فى مكان ضيق يسع لثلاثين مشاهدًا فقط ولبروجيكتور وديكور الغرفة ورؤوس تتطاير وبيوت مطلية بالطباشير يتواجد بها الممثلون، وأصبح العرض على الحوائط العارية لهذه الغرفة الصغيرة وسيلة الإنقاذ الوحيدة للمسرح.

فى مسرحية "اختلال فقرات العمود الفقرى" استخدم المخرج نحو ٩ كاميرات ومن خلالها نشأة التفاعل بين خمسة أشخاص، خمسة من الموظفين يمثلون فى أماكن عملهم أمام الكاميرات التى تظهر فى الحقيقة للرؤية على شاشة كبيرة

أمام الجمهور. فصور الخمسة موظفين التى تشبه محادثات الدردشة لمواقع Skype، تتم نقلها على خشبة المسرح بشكل متعمق. ولا بد ألا يعطى استخدام الفيديو انطباعًا عن تفاعل الممثلين فى الغرفة المدعمة بالوسائل الإعلامية أو عن قيام شكل مسرحى جديد.

إن نقص العنصر المالى لتفعيل استخدام التكنولوجيا الإعلامية يعوق الأعمال الإخراجية للمسرحيات الأجنبية المعاصرة، ويؤدى أيضًا إلى جعل مؤلفى المسرح يسعون لتنظيم حساب لتوسيع حيز المسرح أثناء كتاباتهم الأعمال المسرحية ويدفعهم أيضًا لاستخدام تقنيات كمقاطع الأفلام السريعة فى أعمالهم.

إن المخرجين الجدد، الذين يعدون بمثابة ممهدى طريق للزمن الحديث، سيبقون أقلية تنقصهم البيئة المناسبة كى يتطوروا.

جغرافيا المسرح الجديد

عندما نبحث عن أشكال وموضوعات جديدة للمسرح، نجد أن هناك ثلاثة مراكز فى أوكرانيا، وهم : مركز مدينة خاركوف، مدينة ليمبورج ومدينة كييف. فمدينة خاركوف التى كانت عاصمة أوكرانيا سابقًا، فى ظل الاتحاد السوفيتى نالت العاصمة دوافع جديدة من حيث الناحية الفنية، وبسبب موقعها وروابطها التاريخية استرشدت المدينة بمدينة موسكو، والجدير بالذكر أن الموهوبين من سكان مدينة خاركوف يذهبون اليوم إلى مدينة موسكو لتنمية قدراتهم الفنية. فمدينة خاركوف تعد أول مدينة أوكرانية وجدت طريقها إلى الدراما الروسية الحديثة، ولقد شارك أيضًا مؤلفى المسرح بالمدينة فى جميع المسابقات الروسية

بشكل فعال، وأيضًا تفضل المواقف ذات اللغتين فى هذا الجزء من أوكرانيا، حيث إنه يود الاتصال بروسيا بدون مشاكل.

الوضع فى ليمبورج يعد مشابهًا للوضع فى مدينة خاركوف؛ تعتبر مدينة ليمبورج مركزا تاريخيا رئيسيا لفاليسيا الشرقية وجزء من نظام هابسبورج الملكى. منشأت هذه المدينة ذات طراز قوطى وأيضًا من عصر الباروك وبها رواج فنى هام مسترشد فى ذلك بأوروبا وأمريكا.

يُعد مسرح.. ليز - كورباس Les - Kurbas، الذى أنشئ فى نهاية فترة الثمانينيات بمثابة قوة الدفع للمشاهد، الفنية والمسرحية، فى ليمبورج. يهدف هذا المسرح إلى معرفة قدر الذات والتعلم، وبالرغم من عدم كونه مسرحًا حديثًا حقيقيًا إلا أنه كان بالتأكيد ذا شأن بالنسبة للفن فى منطقة غرب أوكرانيا.

يتألف العمل بمسرح كورباس فى الأساس من التدريبات البدنية والنفسية، فالمخرجين وممثلي الجيل القديم قد تطوروا من خلال اتصالات حميمة مع مسرح جروتوفيسكى Grotowski ومسرح أفاتولى فاسيليف Anatolij Wassiljew.

أما اليوم يعرض مسرح كورباس أعمالاً أثرية قديمة ونصوصا فلسفية من العصور الوسطى.

لقد تطور الفن فى مدينة كييف فى مسارات موثوقة وأظهر إرضاء الذات على نطاق واسع مما جعله مهدداً بالغرور والتكبر على نحو سريع، فالمناخ المسرحى

بمدينة كييف يتكون من نحو ثلاثين مسرحًا، منهم اثنين فقط من أنشط ممثلى المسرح الحديث. مسرح فيلنا ومسرح السطح، وهذا المسرح من المسارح المستقلة عن أى نوع من التبعية، يهتم بالمسرحيات الحديثة، ويعد هذا المسرح عن المسارح غير المعترف بها من قبل الدوائر المسرحية الرسمية فى أوكرانيا.

هناك أيضًا بعض المبادرات الفردية الناجحة، تعمل بشكل مستقل ولكن لا يطرحون قضايا متطوره يمكن الشعور بها ولمسها فى العمل المسرحى فى أوكرانيا.

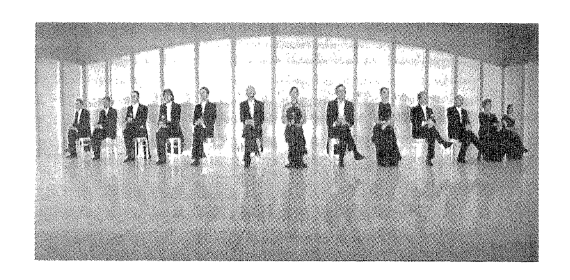
وننوه هنا أن المسرح الأوكرانى قد دخل فى دائرة الكوارث فى بداية فترة التسعينيات، عندما أدت استقلالية أوكرانيا إلى صراع تقسيمى بين الفصائل السياسية المختلفة، ومن ثم كان تدمير أكبر إنجازات فترة الثمانينيات فى الأمل فى قيام مسرح حيوى يتمكن من مواكبة التطور الدولى، ولكن اليوم تمر أمام أعيننا نهاية عصر الانهيار والذى يتواجد به كل الأشخاص غير الراضين عن الوضع الحالى، حتى يتمكنوا من خلق مسرح يواكب الواقع.

دولة المجر

حجر الزاوية للمسرح المجري المعاصر

الكاتبة: اندريا تومبا

(١)Andrea Tompa



مسرحية: الدولة السوداء
مسرح كريتاكور
بودابست عام ٢٠٠٤
إخراج: أرباد شيلينج

Schwarzland
Kretakor theater

Arpad Schilling

---

(١) أندريا تومبا Andrea Tompa عالمة مسرح من المجر وناقدة مسرحية محررة لمجلة المسرح Szinbaz يتركز عملها العلمى حول ماهية المسرح الروسى والهنغارى ومسرح أوروبا الشرقية بوجه عام. تكتب عن المسرح والأدب فى مجلات متخصصة هنغارية وعالمية.

التساؤل حول ما يقوم به صناع المسرح الهنغاريون فى الوقت الحالى بشكل مكثف ومثير، إنهم يهتمون بجوانب متعددة ولكن للأسف ليست جوانب فنية.

كما فى ثقافات المسرح فى بلدان أوروبا الشرقية الأخرى تبدو تساؤلات جمالية اليوم بدرجة أساسية.

فى المقدمة تقف المشاكل الهيكلية الملحة للمناخ المسرحى وسياسة المسرح بشكل كامل.

تلعب القضايا الفنية والتخصصية فقط دورًا ثانويًا. فالتزاحم على السلطة والمال بدلاً من هذا المعيار فى السلوك اليومى. قانون المسرح ينبغى أن يكون هناك بمثابة قوة جديدة - ولكن ينظر إليها بتشكك من البداية - تخدم الأُطر التقليد المرجعى للهيكل غير النظامى وفضائح ذكريات الإدارة بمسارح الأقاليم بأن يتم وقفها، ولكن بدلاً من الولاء السياسى للحزب اليمينى الكبير.

بالنظر عن قرب يتبين من ذلك استنتاجات هامة بالنسبة للعمل الفنى من ناحية لا يعرف المسرح الهنغارى الحالى - من حيث البناء ، ماهيته مع التقاليد وما يتصل بها من تفكير جمالى - تفرقة بين الجانب التجارى للترفية البحت والمسرح الأدبى العام.

السبب الرئيسى هو أن كل الكيانات القانونية -الدولة، المدينة أو الوزارة - ليست فى وضع يسمح لها بأن تقرر، ما دور التمويل الحكومى للمؤسسات الثقافية المدعومة ومنها المسرح، وما هو الدور المتوقع منهم، وما هى الإنجازات التى يمكن قياسها.

ومن ناحية أخرى ليس هناك مجال لما هو جديد، وتحديدًا هذه نقطة حساسة لهذا الهيكل، والذى من شأنه أن نعترف بأنه نظام مغلق لمبادرة جديدة فقط للحد من الفضاء.

المشهد الحر، الذى يشتمل على مثل هذه النتيجة الأولية، يكون محدودًا للغاية، فى حين أن النظام المرجعى منقطع النظير وذا جذور راسخة وغالبًا - مع عدد قليل من دور العرض - والكثير من التقاليد أو من القانون الخاص بالحفاظ بدقة على برنامج فني متطور. فى الواقع كان يجب أن يكون هناك منذ زمن طويل تغييرًا هيكليا. كما هو مفقود، لاسيما فى الآونة الأخيرة يظهر بشكل واضح.

على الرغم من ظهور عدد ليس بالقليل من صناع المسرح الشباب فى العشر سنوات الأخيرة والذين اشتهروا على المستوى الدولى، لا يمكن أن يكون الحديث عن جيل جديد، أو أن نصمت بالكامل عن اتجاه واع وظهور جماعى في الحراك المسرحى. فالحركة الجمالية أو الروحية توجد بندرة فى المسرح الهنغارى. فالنظام الحالى متجمد. إن هناك أزمة، يشعر بها المرء منذ فترة طويلة، ولكن لا يريد أخذها والتعامل معها بجدية.

فى السنوات الأخيرة تتكرر الأسماء نفسها باستمرار سواء كانت من المسرح المستقل أو مسرح المدينة. أما الأسماء الجديدة التى يجب أن ينتبه المرء إليها، لا تكاد لا توجد على الساحة الفنية. وإن كان هناك ذلك فالأمر يتعلق بالفرق المسرحية، على سبيل المثال فرقة مسرح TAP أو المجموعة الشبابية Ko Ma التى تقدم أعمالاً مسرحية لمؤلفين هنغاريين من الشباب المعاصر، أو الفرق المسرحية الراقصة Reka Szabo.

إن المستوى المتوسط للمسرح الهنغارى فى الوقت الحاضر، خصوصًا فى الحس الأخلاقى، منخفض للغاية. سواء كان فى المدينة أو فى الريف - نادرًا ما توجد دور عرض مسرحية ببرامج فنية دقيقة؛ فالمسرح لا يعرف الاتصال الجماعى. البعض منها يستثنى من ذلك. فمسرح كاتونا يوسف Katona Jozsef فى مدينة بودابست ومسارح الأقاليم فى مدن كابوسفار ودبرسن والفرقة الهنغارية فى كلوج، تشكل كلها حالة من التواصل الاجتماعى.

تعمل دور العرض المسرحية مثل المصانع، إنها تعمل دون سبب معين وبدون أغراض جمالية.

الحمولة، هكذا كما يصفها واضعو القوانين ورجال الإحصاء ، لا تتغير منذ سنوات ومازال الحمل كما كان من قبل ثقيلاً. من الناحية الجمالية ما هو إلا عزاء صغير. وسوف يتغير الوضع قريبًا أيضًا. الأشكال التالية ما هى إلا لقطات وقتية؛ إنها تضع الأسماء المقدمة كدليل، حيث إنها غير مكتملة - تلى قائمة فى وجود أفضل للتسلسل الزمنى للميلاد.

مخرجو المسرح المصورون هنا لديهم شئ ما مشترك : جميعهم لديهم تركة جمالية للمسرح الهنغاري للواقعية والطبيعية النفسية التى يتغلب عليها على خشبة المسرح (والتى يشير إليها المرء هنا بالطبيعة).

أو تشكل مع صياغة الإخراج الفردية. الشباب ليس مسألة العمر، كما يقولون، ولكن الموقف الذهنى فى الأساس.

من المتوقع أن صناع المسرح الذين قدموا هنا، والذين يُعدون ضمن الشباب اليوم فى المفهوم الفنى بل ويؤثرون هكذا أيضًا: المخرجون "يانوس موهاتش Janos Mohacsi"، "ساندور زوتر Sandor zsoter" و"بلاش كوفاليك Balazs Kohacssi"، هؤلاء الثلاثة يخرجون أعمالهم المسرحية بمسارح المدينة، لكنهم يتركونها من حين لآخر، وذلك للعمل مع الفرق المسرحية المستقلة.

"يانويس موهاتش" (من مواليد عام ١٩٥٩) - اسم يرتبط قبل كل شئ بمسرح كابوسفار الأسطورى - قدم مع هذه الفرقة المسرحية على خشبة المسرح أهم أعماله فى الخمس عشرة سنة الماضية. خصائص إنتاجه ما هى إلا أعمال بروفا لفترة طويلة، عمل الممثل والنص، الذى يحدث على أساس الارتجال ويؤدى إلى أسلوب التمثيل.

تكون الخصائص لغة ملتوية، خلق كلمات مفرطة، فك ارتباط العلاقة التقليدية بين الزمن والفضاء وخليط من الثقافات والأوقات وأماكن الفضاء فى أحد التجمعات ذات التأثير المتدفق.

تأتي مشاهد الكورال بدون أبطال وشخصيات رئيسية. الموسيقى والحركة والكلمة تكون إجراءات بالتوازى مع ذلك، القوة من خلال الصور المفاجئة تؤكد وغالبًا ما تعالج مؤثرات عاطفية متغيرة. بالإضافة إلى ذلك يأتى مرحه وضحكه الخاص جدًا، السخرية والشجاعة تقف أمام بعضها البعض بشكل مقزز.

يوجد فى برنامجه - بشكل خاص الموضوعية - نقاط إعجاب للمجتمع المعاصر. تقود أعماله غالبًا إلى حوارات سياسية - وبشكل خاص حول الأعمال

التى كتبت عن الفجر، مثل العمل المسرحى "مجرد مسمار Nur ein Nagel" - قدمت للعامل فى ثقافة المسرح، التى لا تكاد تعكس المشاكل الخاصة بمجتمعه، بمعنى أن يكون الحديث عن المسرح السياسى شيئًا غريبًا.

السياسة، يعنى ذلك أن تناقش قضايا المجتمع عند "موهاتش" - كما هى أيضًا فى أعمال "شيلنج Schilling" و "بيلا بينتر Bela Pinter" - فى شكل جمالى بطريقة غير مباشرة.

فى الخمس عشرة سنة الأخيرة قدم "موهاتش" بطريقة فنية إصدارات لأعمال جديدة معروفة كنصوص ما بعد الدرامية.

من أحسن هذه الأعمال، العمل المسرحى "أمراء شاردا Csardasfursten" عام ١٩١٤، التى يتحد عن زوال المملكة النمساوية الهنغارية، يبرز ذلك وكأنه يقرأ لكلاسكيين معاصرين.

العمل المسرحى "الممسوسون Die Besessenen" وفقًا للعمل المسرحى "صيد المشعوذين Hexenjagd" للكاتب "ميلر Miller" أصبح عمل كورالى بارتجال كامل، والعمل المسرحى "لدينا كابوسفار Wir haben Kaposvar Zerbomnbt" وفقًا للعمل المسرحى "بومبيد فى المينا الجديد We BoMed in Neu Haven" للكاتب "جوزيف هيلر Joseph Heller"، يشير إلى صيغة لغوية خلاقة بشكل خاص.

لقد طور الأخوان موهاتش بالطريقة نفسها، ومن خلال الارتجالات المشتركة من رسومات خاصة، أعمالاً مسرحية جديدة بالكامل.

نجد أن "يانوس موهاتش" ينتزع الأعمال المسرحية التى بين يديه من السياق التاريخى - الجغرافى والمعروف لها، وتحويله إلى نصوص خارج الإقليم والزمان والمكان.

يقوم مسرحه على اللغة وليس على الفعل، لذلك تؤثر أعماله الإخراجية دائمًا كما لو كانت فى حركة بطيئة، على الرغم من الاستمرار فى العمل. يعد محتوى أعماله الإخراجية ذا وزن أخلاقى واجتماعى.

المسئولية الفردية والجماعية الموجودة فى الخطاب العام فى المجتمع الهنغارى المعاصر وفى أوساط المثقفين ليست موضوعًا مفضلاً، تلعب دورًا حاسمًا سواء فى عمله المسرحى حول مجتمع الفجر "فقط مسمار واحد" (هذا هو العمل الوحيد الذى تعامل مع مسألة الكراهية ضد الغجر والأيديولوجيات الكاذبة) أو فى عمله المسرحى "الجان Damonen" للكاتب "دوستو يفسكى Dostojewski"، التى تفحص الأسباب النفسية ودوافع الإرهاب عند الأفراد. ينصب اهتمام "موهاتش" على المقدار والفكرة والأحكام والأفعال - إنه سبب، لا يخرج أبطالاً تراجيدين.

إن فضاء مسرحه يكون دائمًا كبيرًا وغالبًا ما يكون فارغًا، ولكن متغير الديناميكية، يتنفسون ويعيشون بدلاً من التوضيحات. أشياؤه وممتلكاته تكون غريبة ومستحيلة، تذكر الاكتشافات المجنونة بمسرح الهواة وتظهر دائمًا بشكل مسرحى مباشر.

هناك فى المجر يوجد فى الواقع مخرج مسرحى واحد فى الوقت الحاضر، يمكنه أن يخرج أعمالاً تراجيدية.

ومن المهم أن نؤكد من أنه أثناء إعادة اكتشاف النوع فى الدراما الأوروبية الغربية المعاصرة فى فترة التسعينيات، يظهر المسرح الهنغارى فى الوقت الحاضر صراحة فى حالة من الخوف من التعامل مع التراجيديا. فى أفضل الحالات تكتب ما يعرف بـ "أعمال المشاكل" ويتم إخراجها للمسرح.

المخرج "ساندرو زوتر Sandor zsoter" (من مواليد ١٩٦١) يأتى من مجال الإعداد الدرامى وقبل خمسة عشر عامًا كان يعرف بميله للأعمال البديلة القديمة - مصطلح، يشير إلى صناع المسرح خارج التيار الرئيسى ومجال مسرح الدولة ومنها ما يستخدم بشكل سلبى.

فى الواقع إن إخراجه يتجه إلى الدراما القديمة، أعمال "برشت"، "شكسبير"، "ميترلينك"، "كلايست" و "دورنمات" وكذلك دراميين معاصرين معروفين عالميًا، مثل "ساره خان" و"ماريوس فون فاينبورج".

فى بداية مشواره الفنى كانت الحركة مهيمنة على الكلمة على خشبة المسرح التركيز على الكلمة كما يطلبها من الممثل، كما يطلب من الجمهور، يمثل فى مسرح "سوتر" اليوم الدور الرئيسى، كما أراد أن يضع الكلمة المنطوقة مرة أخرى على العرش الذى أعده. تصبح الكلمة فى مسرحه للانتباه والعمل والحدث.

من هنا يتسم مسرحه فى المجر بأنه مسرح "ألمانى" أو المسرح "الثابت" مع التقدير للكلمة تنخفض الحركات والإيماءات الجسدية دائمًا بشكل كبير أو على الأقل تستخدم على نطاق ضيق.

"سوتر Zsoter" كان يبقى العرض الطبيعى دائمًا بعيدًا، يخلق حالة من التوتر بين الكلمة المنطوقة والشئ المعروض: إنه لا يوضح الكلمة، ولا يكرر ذلك، لا يترجمها إلى إيماءات، أو صورة أو عنصر مشهدى، لكن ينفر من ذلك (إنه لا يخرج أعمال برخت بدون سبب)، حتى يعيد من خلال ذلك اهتمام المشاهد بالكلمة - التى فى تصوره.

انضباط الممثل عند "سوتر" ضرورة قصوى، تركيز قوى على اللغة، التى تستخدم للتفكير الناشئ على خشبة المسرح، للحياة الباطنية الخاصة.

الممثل عنده هو فى الوقت نفسه راقص (خصوصًا فى الأعمال السابقة) أو أنه شخص مثقف، كما ينظر هو ذلك بشكل تقليدى على خشبة المسرح الهنغارية، وذلك لأن العُرف المحلى يفضل الممثل العاطفى.

يقف الممثل فى فضاء مفهوم، الذى يسيطرعليه بنفسه . إنه يخلق فضاءً - واقعيًا بمساعدة شريكته فى العمل وأخصائية المنظر المسرحى "ماريا أمبروس Maris Ambeus"، التى تحدد عالمها بشكل قريب من "أنا فيبروك Anna Viebrock". هذا الفضاء الذى يخلقه يوقظ مظهر الحقيقة، ولكن من أجل التحدث عن مصطلح لـ "يان باو دريلارد Jean Badrillard" بشكل محض.

إنهم يتذكرون هيكل فضاء يونانى (MEDEA)، مرة فى مكان متحف، مرة فى محطة أوتوبيس؛ ومرة أخرى يظهرون وكأنهم إسقاط لوعى الشخصيات، كأحلامهم ، كما فى العمل المسرحى العصفور الأزرق "Der blae Vogl" أو تقديمهم فضاء هيلكى مستقبلى ، كما فى العمل المسرحى "زيارة السيدة العجوز "Der Besuch der alten Dame".

يكتشف "سوتر" أحوال الناس، الوجودية الفردية في الآخرة وخارج نطاق التاريخ.

رأيه دائمًا يحمل فى طياته بذور التراجيديا. إنه مخرج مسرحى للدراما الوجودية. لا يُهم الزمن عنده كحقيقة، دائمًا كشئ مطلق يحدد الوجود الإنسان.

الزمن الحقيقى للتاريخ يظهر فى معظم الأحيان كعدو، كآلة لا يمكن توقيفها، تطحن الناس وتبلعهم.

يرتبط مصير أعماله غالبًا بالنوايا وتوقعات المسرح المختص، حيث يقوم أعماله المسرحية. ظهوره الفنى المبدع بالمسرح الهنغارى، حيث غالبية المخرجين رسميًا فى إحدى الفرق المسرحية أو ملتزمين بالعمل فى إحدى دور العرض المسرحية، وهكذا لم يكن له مكان فى الواقع فى إحدى دور العرض. يبدو أن الأمر يتعلق بطريقته فى العمل، جعلته يتنقل من مسرح لمسرح آخر ومن فرقة مسرحية إلى أخرى.

فى لغة المسرح ودليل التمثيل نجد أن "سوتر" يُعد قبل كل شئ ضمن مخرجى الأوبرا وشهرته فى مقام مخرج الأوبرا "بلاش كوفاليك Balazs Kovalik" (من مواليد ١٩٦٩). "كوفاليك" أخرج العديد من المسرحيات، ومن أهم أعماله فى المسرح الناطق "بوريس جودونوف Boris Godunov" للكاتب "بوشكين Puschkim". لكن يبقى فى المقام الأول ضمن مخرجى الأوبرا. حصل على دبلوم فى المسرح الموسيقى عام ١٩٧٧ من أكاديمية المسرح البافارية "أوغسط إفردنج" بمدينة ميونخ.

تكمن أهم أعمال "كوفاليك" فى التفسيرات الجديدة للأوبرا باعتبارها مسرحًا موسيقيًا معاصرًا. منذ عام تولى الإدارة الفنية لدار الأوبرا بمدينة بودابست. فى إخراجه المسرحى لثلاثة من أعمال "موتسارت Mozart"، والتى عُرفت تحت اسم "سباق موتسارت Mozartmarathon"، أعدها بالتعاون مع المطربين الشباب وموسيقيين بأكاديمية المسرح، التى كان يدرس بها.

الثلاثة أعمال الأوبرالية هى إنتاج لمهرجان الربيع عام ٢٠٠٦، قُدمت للعرض درامي، هى: "Cosi fan Tutte" ، "حفل زواج فيجارو Figaros Hochzit" و "دون جوفانى Don Giovanni". لقد دُفعت النكتة واللفتة الإنسانية إلى الواجهة.

أيضًا مكانيًا قد قرب "كوفاليك" الثلاث أوبرات من الجمهور: يتكون مكان التمثيل فقط من شريط من الأرض الشاغرة بين شطرى مكان الجهور وأصبح ذلك بالنسبة للجمهور حدثًا خاصًا وتجربة إنسانية، مع التأكيد على الحالة الجسدية والإثارة الجنسية، لشكل مسرح، لسوء الحظ يُعد غريبًا على التمثيل الأوبرالى فى المجر فى الوقت الحاضر.

المخرج "بيلا بينتر Bela Pinter" (من مواليد ١٩٧٠١)، أسس فرقته المسرحية فى أواخر التسعينيات ومنذ ذلك الحين كان التعاوم معه فى العمل إثراءً للمسرح المستقل بلغة فى غاية الغربة والجانب الجمالى. إن خصائص الممثل والمخرج والمؤلف المسرحى ؛بيلا بينتر؛ كانت واضحة بالفعل فى أعماله الإخراجية الأولى : نصوصه الخاصة، تتناوب بين الفصحى والعامية، موضوعية حديثة، تتضمن قضايا اجتماعية شائكة، حبه للفولكلور الهنغارى ظاهر فى النص، تشتمل النصوص أيضًا على مجموعة متنوعة من ذكرياته الثقافية، من المحتوى عروض ساخرة من ثقافة الزيالين.

إن الحل الأمثل عنده يكمن فى المسرح الفقير، لغته ونوعية التمثيل فيه تذكرنا بمسرح الهواة.

فى عمله الأول يوجد للتقاليد الشعبية الهنغارية دورًا هامًا، يحدد مكان العرض من جديد، يريد التخلص من الفولكلور الكاذب، الذى يستخدم بصورة أكثر شعبية للسياحة فى المناطق الريفية.

إجراءات أعماله المسرحية معقدة ومليئة بالتقلبات وتسلسل الإعداد الدرامى لأوبرا استهلاكية. العنف فى الأسرة ، الرعاية الصحية فى المجر، والسياحة ليست سوى بعض قضاياه فى محور موضوعاته، التى تقع فى قصصه الدعابية.

تقدم فرقة "بنتر" المسرحية الصغيرة عروضها على خشبة مسرح الجامعة التقنية أمام محبيه من الجماهير. فى الخمس سنوات الأخيرة إذدادت المعرفة الدولية بفرقته، فى ألمانيا قدمت الفرقة عروضها فى مهرجان هيدلبرج المسرحى.

تسليط الضوء على تفوق وإبداع "بينتر" كان عام ٢٠٠٢ فى عرضه الأوبرالى الأولى وبمشاركه ملحنه الخاص، "أوبرا الفلاحين Bauernoper" للمؤلف "بنيديج دارفاس Benedek Darvas"، وفيها تم خلط الموسيقى الشعبية مع موسيقى عصر الباروك وفى الوقت نفسه صيغت السمات الأسلوبية القديمة وللمرة الأولى فى إطار درامى وموسيقى موحد. فلقد صاغ "بينتر" فى ذلك أفكارًا هامة حول الفولكلور الهنغارى، كما يمكن استخدامها اليوم فى المسرح - شئ على النقيض من الرقص الشعبى أو المتحف - وهذا ما يعنى الهنغارية والمجر اليوم.

مع العمل المسرحى "جيفوشكا Gyevushka" (الروسية للفتيات، شوهدت بمدينة برلين تحت عنوان "Zerkratztes Zelluloid"، تعاون مشترك مع المسرح القومى، أن يكسر المحرمات، الحديث عن الدور الثنائى للمجر فى الحرب العالمية الثانية.

فى إنتاجه الأخير "أولاد الجان Kinder des Daemons" يتناول "بينتر" قمع الأطفال فى الأسرة باستخدام عناصر مسرح الرفض ويخلق جمعيات بطريقة ساخرة للسياسة الهنغارية اليوم وأيضًا بالنسبة للحياة العامة، ولكن بشكل واضح.

إن مسرح "بيلا بينتر" هو إنتاج للثقافة الترفهية فى العصر الوسيط والحوارات الكفرية البسيطة. نعم إن هذا هو الضحك ، للتنفيس عن الوضع لأعماله التى تنتهى فى الغالب بشكل تراجيدى لدى الجمهور؛ فالضحك يفتح الطريق للمقاومة الأسهل وليس للتأمل الذاتى. لقد طور "بينتر" لغته المستخدمة فى المسرح وجذب إليها الجمهور المعنى، وربما لأنه لا يستطيع أن يمتنع عن

أسلوبه وتحدى جمهوره، يتكون عمله المسرحى من خلال التكرار والمؤثرات التى لا تجلب شيئًا جديدًا.

العصر الذى يجرى وضعه تحت المجهر - إذا كان المرء يستطيع أن يشير إلى ذلك بكلمة "عصر" أو "حقبة" بالبداية والنهاية - يمكن أن يُسمى بـ "عصر كريتاكور Kretakoer-Epoche". هذه أهم فرقة مسرحية ليست فقط مشاهد حُرة، أسست من "أرباد شيلنج Arpad Schilling" (من مواليد ١٩٧٤).

لقد كان المشوار الفنى لـ "شيلينج" على مقربة من المجموعة التى أسسها عام ١٩٩٥ تحت اسم "adhoc"، وكفرقة ثابته عام ٢٠٠٠ مرتبطة بما يُعرف بـ "كريتاكور Kretakor" (حلقة الطباشير).

فى نهاية موسم العروض المسرحية ٢٠٠٨/٢٠٠٧ أنهى "شيلينج"أعماله مع فرقته الثانية (المكونة من ١٣ ممثل و ٢٤ من العاملين) وبذلك كانت نهاية هذا الفصل من مسرحيته.

خدم "كريتاكور" و "شيلينج" لمدة اثنى عشر عامًا كنطقة اشعاع ومرآة للمسرح الهنغارى، الذى لم يعد يعرفه صناع المسرح والمجتمع الهنغارى. فرقة مسرحية حرة ليست لها هيكل ثابت من خلال دعم الدولة لها ولا تستطيع الحصول على دار عرض مؤمنة، لكن تريد مواصلة التطور والبحث عن شكل جديد لوجودها.

فى الواقع قد قدم "كريتاكور" فى السنوات الأخيرة نفسه بشكل جيد، حصلت الفرقة منذ سنوات على دعم يتمثل فى ٤٣٠ ألف يورو.

عن كل موسم واحد من العروض، وإن كان هذا المبلغ ليس مضمونًا، كانت الفرقة تكسب أضعاف هذا المبلغ فى المسابقات الدولية.

فى النهاية كان لديه نجاح كبير، ولكن فى الوقت نفسه أيضًا ظروف معيشية صعبة كانت ترافقه.

فيما يتعلق بالمكان نفسه، بعد سنوات طويلة من النضال، لم يمتلك "كريتاكور" دارًا للعرض، وربما كان سبب عدم وجود مأوى قد أدى لإنتاج الفرقة لأعمال إخراجية جيدة. لذلك كانت الأسباب التى أدت إلى تفكك الفرقة المسرحية ليست بسبب البحث عن مصير صناع المسرح الهنغاريين المستقلين، ولكن فى الدوافع الفنية والإبداعية لـ "شيلينج" فى طلب التجديد تفكك الفرقة المسرحية كانت بالفعل خسارة غير مفهومة.

تحكى فترة الإثنا عشر عامًا من المشوار الفنى لـ "كريتاكور" و "شيلينج" عن تاريخ التطور والتنمية، استنادًا إلى جماليات نموذجية لمسرح مستقل يؤدى إلى إعادة تفسير الكلاسيكيين، حيث العودة إلى المصادر الخاصة بها - على أعلى مستوى فنى -.

"أرباد شيلينج" لديه ماضى مزدوج : من ناحية أنه يأتى من منطقة المسرح المستقل، ومن ناحية أخرى أنه درس فى فترة متأخرة علم الإخراج وأراد أن يمتهن الإخراج بشكل رسمى.

فى أعماله المسرحية الأولى عمل مع ممثليه والعاملين معه على خلق النص بنفسه. بمجرد أن يتحول إلى مؤلف كلاسيكى - مثل "اليليوم Liliom" للكاتب "مولنار Molnar" أو عمل "فويتسك Woyzeck" للكاتب "بوشنر" - يصبح هذا الأسلوب يترك وراءه عندما يخرج العمل المسرحى "Die Mowe". فى النص الأصلى لـ "تشيخوف Tschechow" تصبح كل كلمة يتفوه بها "مقدسة. "شيلينج" لا يوجد لديه ما يسمى بنمط يدوى للإخراج. مرة يتناول من مسرح "أرتاود Arraud" القسوة، ومرة يستوحى من أعمال "برخت" (يعود إليه دائمًا، لا لشئ تسمى فرقته وفقًا لأحد أعماله المسرحية)، ومرة يقتبس من أعمال "بيتر بروك"، ثم ينتقل إلى "ستانسلافيسكى" ويتسأل عن التراث ومفهوم اليوم للواقعية النفسية أو طريقه يقوده إلى ما بعد الدراما.

إنه يجرب كل نمط مسرحى، لكنه على الرغم ن ذلك يمتلك رؤية عالمية واضحة: دائمًا غضب حاضر، يأس، عدوان والمثابرة لإذلال الناس (وكذلك الفنانين).

يميز هذا الغضب عمله المسرحى Woyzeck"، الذى قدمته فرقته تحت عنوان "سيرك العمال W-Arbeiterzirkus"، ثم يعود إلى أعمال عديدة من جديد : عندما يرفض "ليليوم" نعمة الله أو عندما يحطم "تربليف" آلة الكمان (بدلاً من أن يقتل نفسه).

أيضًا علاقة "شيلينج" مع الجمهور تُحدد من حالة الغضب الموجودة. وخلافًا لتقاليد المسرح الهنغارى، التى ينتظر رؤيتها من قبل الجمهور بشكل سلبى، يريد

"شيلينج" فى غضبه أن يتحمل الجمهور المسئولية، لما يحدث على خشبة المسرح ، بالنسبة للخسائر لابد أن يتحمل وتعانى الممثلين من ذلك. الجماليات عند "برخت" تهزمعند "كريتاكور" بداية التجهيز، لكن بالطبع يحدث فى الاغتراب، الذى ينبغى على المشاهد الواعى الذكى أن يوجهه.

يفكر "شيلينج" فى المسرح المعاصر، لكن ليس فقط بمساعدة المؤلفين المعاصرين. فمسرحه له وظيفة محددة. إنه يبقى فنًا، يمثل دورًا مهمًا فى المجتمع، الذى تنعكس مشاكله عليه. ليس فى لغة السياسة المباشرة، لكن من خلال ميديا المسرح.

لقد تشكل دور مسرحه بشكل أكثر روعة فى العمل المسرحى "البلد السوداء Schwarzland" . يبحث هذا الإنتاج سلوك السياسة الهنغارية والدولية ويخلق لذلك شكلاً منمقًا من أشكال النوادى الليلية:

بدون أن يأخذ أى حزب سياسى أو سفارة ما من أجل الدعاية، يكشف ذلك عن ظواهر السلطة، والتلاعب، والعنف والتميز، كما تهز حاضر المجتمع الهنغارى والعالم بأسره.

ضمان الإنتاج غير العادى لـ "شيلينج" يكمن فى ممثليه والعاملين معه فى خلال عشر سنوات قد بنى هذا المخرج فرقة مسرحية فريدة فى المسرح الهنغارى. الممثلين فى فرقته كانوا اشخاصًا مسيرين: فنانين مبدعين منفتحين ومتخصصين.

العنصر الأساسى فى الأسلوب الفنى لـ"شيلينج" هو تكثيف دورات البروفات، أثناء ذلك تنسحب الفرقة المسرحية بعيدًا - عادة فى فصل الصيف - عن العاصمة وتواصل عملية البحث. يبدو ذلك أن "شيلينج" يعود إلى عملية التجريب، إلى ورشة عمل إنتاجية لجميع الاتجاهات الفنية: العمل المسرحى "دائرة الطباشير" تم إعادة تسجيلها، كما يرى هو بنفسه. يستحق الاهتمام هنا أيضًا ببعض الأعمال الإخراجية القليلة للمخرج السينمائى القدير "كورنيل موندروش Kornel Mundruczo" (من مواليد ١٩٧٥).

إنتاجه بالتعاون مع "كريتاكور" العمل المسرحي "التجمع السكنى نيبيلو نجن Nibelungen Wohnpark" (عُرضت قبل عامين بمدينة فيزبادن) للكاتب "يانوس ترى Janos Terey" والعمل المسرحى "الجليد Das Eis" للكاتب ""فلاديمير سوركين"، وكذلك إخراجه للعمل المسرحى "كاليجولا Caligula" للكاتب "كامو Camu" على خشبة مسرح ميكلو. جميعها تشير إلى وجود لغة مسرحية معترف بها واتجاه إخراجى واضح. غالبًا ما يتعامل "موندروس" بشدة وأحيانًا بواقعية خيالية، يظهر العمل المسرحى بشكل غير حُر بالكامل من المبالغة المسرحية، كما أنه حساس بالنسبة لعالم اليوم. فى العمل المسرحى. التجمع السكنى نيبيلونجن"، واحد من أحسن أعماله الإخراجية، يخلط النص العملاق لـ "فاجنر" للشاعر المعاصر والمؤلف الدرامى "يانوس تيرى Janos Terey" مع الممثلين الممتازين من "كرتياكور" ونص خطى للإخراج المسرحى.

هذا الأداء المسرحى أصبح نسخة رمزية لتهديدنا بالإرهاب، المتحكم فى العالم .

ليس هذا حكمًا أخلاقيًا، إنه يخدم فقط كلقطة مسرحية وحشية بشكل خام. إن عالم "موندروش" يتميز بالقسوة التى لا تريد المقايضة ومن خلال ذلك أيضًا تكون مثيرة للجدل.

أحدث أعماله الإخراجية، العمل المسرحى "خطة فرانكنشتين Der Plan Frankenstein" (عام ٢٠٠٧)، إنتاج مشترك مع مسرح "باركا"، الذى قدم عروضا بنجاح بمدينة فيزيادن،يفحص واحدة من الأسئلة للمسرح الهنغارى، مسألة جديدة وموضوعية وبشكل جمالى.

القصة التى تبدأ كأدوار سينمائية وتنتهى بعملية قتل دموية، تحكى عن ابن منبوذ. يصبح الممثلون المهنييون هنا مع الهواة المتحمسين، مواجهين بعضهم وجهًا لوجه، يحصلون على حضور رائع. على خشبة المسرح، ويبقون أثناء الأداء المسرحى بصورة شخصية

يخلق "موندروش" فى هذا العرض المسرحى نوعًا من المسرح الخيالى الوثائقى، يقود الجمهور دائمًا خلف الأضواء، ويجعل الحدود الفاصلة بين المسرح والواقع فى حالة من التعثر. أثناء العرض المسرحى لابد أن يكتشف من جديد وبشكل مستمر الاتفاقيات المعروفة لديه حول المسرح والواقع.

المخرج "فيكتور بودو Viktor Bodo" (من مواليد ١٩٧٨) بدأ حياته المهنية فى "كريتاكور" كممثل، ويعمل اليوم كمخرج مسرحى (وأحيانًا بين الفنية والأخرى يعمل كممثل سينمائى).

منذ فترة وجيزة أسس فرقته المسرحية. ربما يكون "بودو" أكثر طموحًا، ذا مواهب حُرة بالمسرح الهنغارى. تكمن حريته فى تعامله مع النص، فى قيادة الممثلين وفى استخدام الفضاء المسرحى.

أداءاته المسرحية غالبًا ما تكون غير متوقعة وغير مسددة، أو أنها تنهار وتصبح إلتواء الأفكار غير ذات صلة مع مضمون النص.

إخراجه المسرحى الأول والمهم كان من إنتاج أكاديمية المسرح الهنغارية، وقدم على خشبة مسرح "كاتونا" عام ٢٠٠٣ تحت عنوان "أتاك Attak". النص الناسئ عن الارتجال المشترك يكشف بالفعل عن موضوع مهم للمخرج "بودو": عالم منها خائف ومنطوى، يتهاوى جيله عديم الموهبة.

لقطاته اللحظية من الحياة اليومية هى واحدة من سماته الرئيسية، بطل روايته - عادة ما يكون شابًا من جيل المخرج - يعيش فى عالم شبه حقيقى ووهمى ، فى حالة من الهلوسة، حيث الحدود والتناقضات بين الداخل والخارج، بين الواقع والخيال، بينى وبين الآخر، وبين المسرح والحقيقة تكون غير واضحة، ينزلق إلى منطقة لا يمكن تعريفها وانعدام الأمن فيها وتفتح فى النهاية منطقة الحدود بين ما يكون وما لا يكون.

فى منطقة الحدود هذه ينشأ الخوف على خشبة مسرح "بودو" لإنسان ما بعد الحداثة.

قدم "بودو" فى السنوات الأخيرة العديد من الأعمال الإخراجية فى البلدان الناطقة بالألمانية فى دور عرض مسرحية مختلفة.

المحـــتويات

المعالم المسرحية فى وسط وشرق وجنوب أوروبا

رقم الإيداع ٢٠١٠/١٦٣٠٦
I.S.B.N.
978 - 977 - 704 - 234 - 5
مطابع المجلس الأعلى للآثار


Bibliotheca Alexandrina
0916193